

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

En el centro del vacío hay otra fiesta
Crisis del lenguaje y ficción crítica
De Borges a Vila-Matas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mario Aznar Pérez

Directores

Aurora Conde Muñoz
Vicente Cervera Salinas

Madrid



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

En el centro del vacío hay otra fiesta

Crisis del lenguaje y ficción crítica

De Borges a Vila-Matas

D. Mario Aznar Pérez

2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Literarios



En el centro del vacío hay otra fiesta

CRISIS DEL LENGUAJE Y FICCIÓN CRÍTICA

DE BORGES A VILA-MATAS

TESIS DOCTORAL REALIZADA POR

MARIO AZNAR PÉREZ

DIRIGIDA POR

DÑA. AURORA CONDE MUÑOZ Y D. VICENTE CERVERA SALINAS

Madrid, 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. MARIO AZNAR PÉREZ,
estudiante en el Programa de Doctorado ESTUDIOS LITERARIOS UCM,
de la Facultad de Filología ☒ de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

EN EL CENTRO DEL VACÍO HAY OTRA FIESTA.

CRISIS DEL LENGUAJE Y FICCIÓN CRÍTICA. DE BORGES A VILA-MATAS

y dirigida por: DÑA. AURORA CONDE MUÑOZ Y D. VICENTE CERVERA SALINAS

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 1 ☒ de septiembre ☒ de 2019 ☒

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

A mis padres, por todo

A Amelia, por hacer habitable esta página

AGRADECIMIENTOS

Si el lenguaje tiene límites, estos párrafos torpes son una prueba de ello. Solo ahora la distancia me permite contemplar el bosque; un bosque cuyo destino aún nadie conoce, pero cuyas raíces merecen no solo una mención, sino el más profundo de los agradecimientos, siempre pocos y siempre insuficientes. Sin estas raíces, el bosque sería un desierto. Esta tesis: una página en blanco.

Quiero dar las gracias de forma especial a la Dra. Eugenia Popeanga, por su acogida en la Facultad y por su implicación en mi trayectoria investigadora. Del mismo modo, agradezco su trabajo a los demás miembros de la Comisión Académica del Programa, así como a los miembros de la Comisión de Calidad del mismo.

También quiero dejar constancia de mi agradecimiento al Dr. Antonio Gargano, profesor de Historia de la filosofía de la Universidad Suor Orsola Benincasa de Nápoles, quien durante el curso 2014/2015 me abrió las puertas del Instituto Italiano de Estudios Filosóficos, del que por aquel entonces era secretario general. Del mismo modo, merece un reconocimiento muy especial la Dra. Marina Bianchi, profesora de Literatura Española en la Universidad de Bérgamo, por su apoyo impagable en la etapa final de mi investigación y por su generosa acogida durante mi estancia en el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras de dicha institución.

También merecen mi reconocimiento los trabajadores de las numerosas bibliotecas universitarias, municipales y nacionales que han facilitado mi labor con su consejo, su diligencia, su amabilidad y su silencio. En cambio, no es por su silencio sino por su conversación que quiero dar las gracias a los profesores de la Universidad Complutense de Madrid José Antonio Millán Alba, Juan Varela-Portas, Marco Carmello y Jordi Massó Castilla. Por las mismas razones, quiero reconocer de forma especial mi deuda intelectual con los profesores José María Pozuelo Yvancos, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia; Saúl Sosnowski, catedrático de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Maryland; Rosa Maria Grillo, catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salerno; Alejandro Patat,

profesor de Literatura Italiana de la Universidad de Buenos Aires; y Sergio Pastormerlo, profesor de Teoría de la Crítica en la Universidad Nacional de la Plata. Todos ellos, aun sin saberlo, han influido de forma determinante en el desarrollo de mi investigación.

También agradezco su conversación, su compañerismo y su apoyo al equipo completo de la revista *Pasajeros* (UCM), y muy especialmente a los vanguardistas, exploradores de París: la Dra. Manuela Partearroyo y los investigadores —inminentes doctores— Álvaro López, Elios Mendieta, Manuel Pacheco y Gema Palacios. De la misma manera merecen mi profundo agradecimiento todos los miembros del grupo de investigación «Escrituras plurales: intertextualidad e interdisciplinariedad», de la Universidad de Murcia. Especialmente la Dra. María Dolores Adsuar, del Dpto. de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, por su apoyo constante, su confianza y su entusiasmo; y las doctoras Alba Saura Clares, Isabel Abellán Chuecos y Berta Guerrero Almagro, compañeras de anhelos, proyectos y cartografías literarias.

Gracias a la tripulación de la librería Los Editores: Phil, Pilar, Manuela y Lucía. Ellas me han enseñado que la literatura también —y principalmente— vive fuera de la Academia. A esta enseñanza también contribuyeron mis alumnos de la escuela Francesco Solimena de Nápoles, quienes conocen bien la distancia que media entre una palabra y un abrazo, y a quienes recuerdo tan a menudo.

Gracias también a los amigos de La Pólvara, por hacer que no pase el tiempo y por enseñarme que el futuro será impredecible o no será. Gracias a un gran maestro, Isidoro Martínez, y a esos amigos y compañeros de fatigas que han hecho de esta investigación un camino más ameno y más interesante: Juan, María, Pauline, Mailys, Mar, Araceli, Chiara, Elena, Ana y Giuliana.

De forma muy especial agradezco su entrega y su guía por estos siete círculos a mis directores de tesis, Aurora Conde y Vicente Cervera. A Aurora por su entusiasmo y su capacidad para tocar la herida más fresca de la literatura. A Vicente por su rigor, su respeto y su sensibilidad, por su mano tendida desde hace tiempo. A ambos por su buen criterio, su confianza, su paciencia y su amistad. Igualmente quiero expresar mi profundo agradecimiento a Enrique Vila-

Matas por el impulso afectivo e intelectual. También por animarme a dejar respirar la inquietud de mis propias palabras entre su literatura y mis intuiciones.

Esta tesis no tendría sentido sin dos grandes amigos como Rodrigo y Álex. Sin el primero nunca habría leído a Borges ni a Vila-Matas. Sin el segundo no habría hecho otra cosa que leer a Borges y a Vila-Matas. A ambos les debo abrazos, lecturas, cafés, ideas y ciudades enteras, como Florencia, que de algún modo secreto nos pertenece. En un mundo más justo, esta tesis podrían haberla firmado también ellos.

Gracias a Marie-Loup Sougez por hacer del mundo un lenguaje sin fisuras, y a Ramón Cascado por hacer de las fisuras un juego y un lenguaje. Gracias a ambos por su generosidad sin límites y por ser una parte tan importante del espejo en que me miro.

Gracias a toda mi familia, incluidos los que ya no están. Ellos me lo han dado todo sin pedir nada a cambio. Gracias también a Pepe, Amelia y compañía, familia igualmente, por su cariño y respeto.

Por falta de una palabra más justa me conformo con dar las *gracias* a mis padres, Antonio y Fina, y a mi hermana Lucía, por haber tolerado y sostenido al mismo tiempo, con paciencia y cariño infinitos, el delirante encefalograma de un investigador entregado. También por las conversaciones y los abrazos. «Sin su aliento silencioso esta tesis no habría sido posible».

Con la misma impotencia del lenguaje quiero agradecer de forma especial su presencia y su existencia a Amelia, Amelí, Amelita, mi compañera de viajes y de página. Todo el mundo merece un vaso de agua y que al menos una vez en la vida le besen la cara y las manos. Gracias, Amelia, por el agua y los besos, por tu complicidad y tu alegría, por no dejarme caer.

Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas.

Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota.

«La esfera de Pascal», *Otras inquisiciones*

J. L. BORGES

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	9
RESUMEN.....	19
ABSTRACT.....	21
PRESENTACIÓN	23
INTRODUCCIÓN. «EN EL CENTRO DEL VACÍO HAY OTRA FIESTA».....	25
CAPÍTULO 1. LA CUESTIÓN DEL LENGUAJE COMO PROBLEMA	39
1.1. Del origen y la naturaleza del lenguaje en la Antigüedad.....	39
1.1.1. Avatares de una palabra: <i>mythos/logos</i>	39
1.1.2. La intuición proto-lingüística y el convencionalismo	48
1.1.3. Platón, Aristóteles y las funciones del lenguaje.....	52
1.1.4. Hacia un nominalismo de nuevo estilo: Borges y Vila-Matas	55
1.2. El mito de Babel y el paradigma adámico	72
1.2.1. Génesis (1): el valor «mágico» de la palabra en Borges	72
1.2.2. Génesis (2): La escritura «performativa» de Enrique Vila-Matas	84
1.2.3. <i>Confusio linguarum</i> : crear / combinar / recrear	95
1.2.4. Resonancias del mito dentro y fuera del texto: las artes de Babel.....	106
1.3. La utopía de todos los tiempos: la lengua universal.....	113
1.3.1. Presunción de imperfección: una cartografía de la lengua perfecta	113
1.3.2. Letras y gestos, pasigrafías y <i>performance</i>	123
1.3.3. Proyectos <i>a priori</i> y proyectos <i>a posteriori</i>	126
1.3.4. ¿Ficción lingüística o lingüística ficticia? El proyecto intersticial	140
CAPÍTULO 2. LA CUESTIÓN DE LA REALIDAD COMO LENGUAJE	158
2.1. Sobre el origen del lenguaje a partir de la Edad Moderna	158
2.1.1. Lenguaje y pensamiento: la fascinación por los «niños salvajes»	158
2.1.2. Ciencia o especulación: la desmitificación de las bestias	165
2.1.3. Cultura, disfunción del lenguaje y psicopatologías.....	170

2.2.	Crisis del <i>logos</i>. Identidad y desplazamiento	185
2.2.1.	El Fin de siglo europeo. Positivismo, sospecha y modernidad(es)	185
2.2.2.	La fenomenología de E. Husserl y la pregunta por el sentido.....	200
2.2.3.	La transformación hermenéutica: lenguaje, tiempo e historia	208
2.3.	Relativismo lingüístico y formas de construcción.....	221
2.3.1.	Del giro lingüístico primitivo y la «apertura del mundo»	221
2.3.2.	La hipótesis de Sapir-Whorf o el dilema de nuestro siglo.....	228
2.3.3.	Crítica del lenguaje y <i>mise en abyme</i>	237

CAPÍTULO 3. LA CUESTIÓN DE LA REALIDAD COMO PROBLEMA..... 243

3.1.	La condena del <i>homo hermeneuticus</i>.....	243
3.1.1.	El mundo y la <i>imagen del mundo</i>	243
3.1.2.	Interpretación y <i>semiosis diferida</i> del texto	255
3.1.3.	La teoría literaria de Borges, reescrita por Vila-Matas	268
3.2.	Los modos de existir de un silencio.....	281
3.2.1.	¿Imposibilidad de la escritura? La aporía de Hofmannsthal	281
3.2.2.	Estética del silencio y reescritura.....	292
3.2.3.	Del no de la escritura a la escritura del No: <i>Bartleby y compañía</i>	316
3.3.	Literatura <i>postmortem</i>: más allá del realismo	338
3.3.1.	Realidad y vanguardia: senderos que se bifurcan	338
3.3.2.	Intertextualidad y cosmopolitismo cultural: el factor Borges.....	360
3.3.3.	«Una literatura española no nacional»: cosmopolitismo y lectura estratégica	375

CAPÍTULO 4. LA FICCIÓN CRÍTICA COMO PUNTO DE FUGA 384

4.1.	El existencialismo textual de Borges	384
4.1.1.	El existencialismo textual como herramienta crítica	384
4.1.2.	Opuestos reconciliados: memoria, identidad y crítica textual	399
4.1.3.	Lenguaje, enciclopedismo y parodia de la crítica: el caso de «El inmortal»	416
4.2.	El existencialismo textual de Vila-Matas.....	443
4.2.1.	Leer el espacio, habitar el texto, reescribir el mundo	443
4.2.2.	La ciudad-palimpsesto: <i>Kassel no invita a la lógica</i> y <i>Doctor Pasavento</i>	450
4.2.3.	El placer del viaje y el placer del texto: <i>Dublinesca</i>	455
4.3.	Radicalmente no original: la ficción crítica.....	459

4.3.1.	Existencialismo textual y ficción crítica.....	459
4.3.2.	Ensayo, crítica o ficción: elementos y definición de un género	477
4.3.3.	La ficción crítica de Enrique Vila-Matas. Propuesta para una antología.....	508
CONCLUSIONES.....		543
RIASSUNTO E CONCLUSIONI		557
BIBLIOGRAFÍA		572
Referencias bibliográficas.....		572
Referencias visuales y audiovisuales		669
	Referencias fílmicas	669
	Referencias pictóricas, fotográficas e instalativas	670
Referencias de páginas web		671
ANEXOS		675
Entrevista con el autor		675
Archivo visual		723

RESUMEN

«*En el centro del vacío hay otra fiesta*». *Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*. La presente tesis doctoral se propone como objetivo principal realizar un estudio panorámico sobre las implicaciones de la crisis contemporánea del lenguaje en la construcción de un género literario singular, la «ficción crítica», así como su estudio comparado en las literaturas del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) y del escritor español Enrique Vila-Matas (1948-). La investigación, dividida en cuatro grandes capítulos, posee un enfoque marcadamente teórico y utiliza una metodología comparativa e interdisciplinar.

Los tres primeros capítulos han sido denominados de acuerdo con su estructura silogística: «La cuestión del lenguaje como problema», «La cuestión de la realidad como lenguaje» y «La cuestión de la realidad como problema». En el primero de ellos se elabora una historia sintética de aquellas corrientes de pensamiento que han tenido como objeto central de estudio la cuestión del lenguaje y el carácter abiertamente problemático de su relación con lo que llamamos *realidad*, tendiendo desde el inicio un puente entre la teoría y la práctica, que redunde en un primer acercamiento a las poéticas de los autores estudiados. En el segundo se revisan las distintas claves del pensamiento moderno y contemporáneo que intuye una cierta homología estructural entre el lenguaje y el mundo, prestando especial atención a la operatividad del concepto de *Texto* para describir ambas realidades complejas y adelantar, así, los fundamentos teóricos de la noción de «existencialismo textual». En el tercer capítulo se estudia críticamente la relación entre estos planteamientos teóricos o especulativos y el devenir de las formas artísticas y literarias contemporáneas, planteando un recorrido razonado sobre la crisis del contrato mimético, la estética del silencio y la poética de la reescritura como respuesta a las cuestiones de orden ontológico y epistemológico estudiadas en los dos primeros capítulos. La historia de las ideas y la filosofía del lenguaje, así como la teoría y la crítica literarias, confluyen en este «bloque» para fundamentar la revisión de algunos conceptos clave, como son los de *originalidad*, *escritura* e *interpretación*.

A la luz de lo investigado en los apartados precedentes, el cuarto y último capítulo, «La ficción crítica como punto de fuga», se centra en articular una caracterización, una tipología y una definición de la «ficción crítica» al amparo del análisis de un conjunto de obras especialmente representativas. Este capítulo nuclear destila la esencia de lo estudiado hasta ahora en la conexión inédita que se establece entre existencialismo textual y «ficción crítica», culminando en una propuesta de antología que recoge, a través del análisis concreto de los textos, las obras más destacadas de Enrique Vila-Matas en su relación con el género propuesto.

La tesis incluye, asimismo, una presentación y una introducción. Cierran el trabajo una bibliografía dividida en tres grandes bloques —«referencias bibliográficas», «referencias visuales y audiovisuales» y «referencias de páginas web»— y un apartado de anexos donde se incluye una entrevista inédita con el autor en forma de «ficción crítica» y un «archivo visual» con reproducciones de las imágenes más destacadas que se han mencionado a lo largo del trabajo.

PALABRAS CLAVE: lenguaje, ficción, crítica literaria, Borges, Vila-Matas

ABSTRACT

«In the centre of the void there is another party». *Crisis of Language and Critical Fiction. From Borges to Vila-Matas.* The present doctoral thesis proposes to carry out a panoramic study on the implications of the contemporary crisis of language in the construction of a remarkable literary genre, «critical fiction», as well as its comparative study in the literatures of the Argentinian writer Jorge Luis Borges (1899-1986) and the Spanish writer Enrique Vila-Matas (1948-). The research, divided into four big chapters, applies a theoretical approach and uses a comparative and interdisciplinary methodology.

The first three chapters have been named according to their syllogistic structure: «The Matter of Language as Issue», «The Matter of Reality as Language» and «The Matter of Reality as Issue». In the former, a synthetic history of those philosophical currents is established; the main objective being the study of the question of language and the difficulties of its relation with what we call *reality* establishing, from the beginning, a connection between theory and practice that results in a first encounter with the poetics of the authors studied in our thesis. The second one goes through the different modern and contemporary thought key points that intuit a certain «structural homology» between language and the world, paying special attention to the effectiveness of *Text* as a concept to describe these two complex realities and thus, improve the theoretical basis of the «textual existentialism» idea. In the third chapter the relations between those theoretical or speculative approaches and the transformation of the artistic and literary contemporary forms are studied in a critical way, highlighting an itinerary through the crisis of the so called «mimetic contract», the aesthetics of silence and the poetics of re-writing as an answer to the ontological and epistemological questions studied in the first two chapters. History of the ideas and philosophy of language just as theory and literary criticism, come together through this «block» to found our review of some key concepts such as *originality*, *writing* and *interpretation*.

In light of what has been investigated in the previous sections, the fourth and last chapter, «Critical Fiction as Vanishing Point», is centered on a characterisation, a typology and a definition of «critical fiction» under the analysis

of an especially representative group of works. This fundamental chapter reveals the essence of what has been studied up to now in the unprecedented connection established between textual existentialism and «critical fiction», ending with a proposal for an anthology that involves, throughout the specific analysis of the texts, the most outstanding works of Enrique Vila-Matas in its relation with the genre in question.

This thesis also includes a presentation and an introduction. The work ends with a bibliography divided into three big sections —«Bibliographic References», «Visual and Audiovisual References» and «Webography»— and an appendix where an unpublished interview with the author in a «critical fiction» way and a «visual file» with images of some of the most relevant works mentioned during this work are included.

KEY WORDS: Language, Fiction, Literary Criticism, Borges, Vila-Matas

PRESENTACIÓN

«*Too late*». Esas dos palabras extranjeras se encuentran entre las primeras que Enrique Vila-Matas me dirigió durante un encuentro en el Hotel de las Letras de Madrid, a propósito de la promoción editorial de su novela *Mac y su contratiempo*, a principios de 2017. Yo llegaba tarde a la primera tesis doctoral sobre su obra, que había realizado Cristina Oñoro hacía ya unos años; llegaba tarde al primer libro de ensayos dedicado al escritor, que había editado Margarita Heredia en Candaya; llegaba tarde al primer congreso sobre su obra, que había tenido lugar en Neuchâtel cuando yo apenas tenía diez años y poco o nada podía saber de literatura, congresos y demás vorágines. Lo que no podía saber el autor es que yo llevaba un tiempo, desde que comenzara mi investigación, evitando encontrarme con él —no digamos ya conocerlo. En ambientes filológicos, cuando uno estudia la obra de un autor vivo se espera de él que lo persiga, lo entreviste y lo interroge. Sin embargo, nunca tuve intención de escribir una tesis de carácter biografista y el imponente bagaje intelectual de Vila-Matas solo podría condicionar mis hipótesis, mis métodos y mis conclusiones. Pero se sabe que la relación entre la intención del autor, la intención del lector y la intención de la obra es a veces impredecible. De forma casual —en calidad de librero— acabé conversando con Vila-Matas en el Hotel de las Letras. Aunque totalmente inexacta, «nunca es tarde» hubiera sido una buena traducción para la célebre divisa de Jules Barbey d'Aurevilly que el autor me regaló a los pocos minutos de conocernos. Después ha habido libros, cafés y una larga correspondencia. A ese encuentro casual en 2017, cuando esta investigación se encontraba ya en su fase final, debo la evolución de este trabajo hacia un verdadero proyecto de investigación, con su fase experimental —en forma de entrevista inédita con el autor dentro de los parámetros de la «ficción crítica»— y su fase de transferencia —la publicación, en 2018, de la segunda edición ampliada de *Impón tu suerte*, el último libro de ensayos de Enrique Vila-Matas que tuve el placer de editar y prologar para Círculo de Tiza. A pesar de su inexactitud, no puedo más que presentar esta tesis, como muestra también de agradecimiento, con esas dos palabras que llegaron tan a tiempo: *Too late*.

INTRODUCCIÓN. «EN EL CENTRO DEL VACÍO HAY OTRA FIESTA»

La presente tesis doctoral se propone como objetivo principal realizar un estudio panorámico sobre las implicaciones de la crisis contemporánea del lenguaje en la construcción de un género literario singular, la «ficción crítica», así como su estudio comparado en las literaturas del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) y del escritor español Enrique Vila-Matas (1948-). Para alcanzar ese objetivo se propone un modelo de análisis crítico fundamentado en los distintos mecanismos de los que dispone la obra literaria para evidenciar la crisis contemporánea del lenguaje sin renunciar a la escritura ni al material retórico de la literatura. Bajo el enunciado general «crisis del lenguaje» se ubican distintos elementos, entre los que debemos destacar la preocupación estético-filosófica por los límites del lenguaje, la consiguiente crisis de la representación artístico-literaria que ha predominado entre las manifestaciones estéticas de los siglos xx y xxi, la tematización literaria de la imposibilidad de la escritura y el desarrollo de una forma narrativa híbrida que armoniza elementos de la ficción y de la crítica. Para comprender el propósito de esta investigación, conviene recordar los interrogantes que la originaron: ¿cómo puede el escritor actual, a sabiendas de que cuenta con unas herramientas y un material limitado, seguir alimentando su fe en la literatura? ¿Cómo hacer para escapar del mutismo absoluto y no renunciar a la escritura? En las páginas que siguen presentaremos el problema específico de esta tesis, describiremos la hipótesis, los objetivos y la metodología de investigación, expondremos una breve justificación del *corpus* y adelantaremos la estructura general del trabajo. Asimismo, contextualizaremos el tema y mencionaremos de manera sucinta las fuentes de información más relevantes.

En primer lugar, cabe señalar que las dos preguntas anteriormente planteadas abren el camino a la hipótesis general de nuestra tesis: que la preocupación filosófica y estética por la crisis del lenguaje constituye un aspecto central de la narrativa de ficción contemporánea, tanto temática como estructuralmente. En esta misma dirección se contemplan tres hipótesis específicas:

- a) El tema de la crisis del lenguaje poético forma parte de una tradición que se radicaliza a partir de las vanguardias históricas, acentuándose sus manifestaciones a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.
- b) Los textos literarios analizados son casos paradigmáticos de un fenómeno de alcance translingüístico y transnacional.
- c) La conciencia estética del límite, en lugar de funcionar a modo de cierre, promueve y estimula nuevas formas de vida literaria.

Con tal de dar una respuesta a estos interrogantes, hemos definido para nuestro trabajo los siguientes objetivos:

- a) Identificar aquellos textos literarios y teóricos que evidencian el valor histórico, translingüístico y transnacional del tema de la crisis del lenguaje.
- b) Evidenciar una tendencia de la literatura contemporánea que asume y transgrede dicha crisis con la formulación de un género particular: la «ficción crítica».
- c) Contribuir al desarrollo de una perspectiva teórica y metodológica propia que sirva para trabajos sucesivos.

Con el propósito de alcanzar dichos objetivos, la investigación posee un enfoque marcadamente teórico y utiliza una metodología comparativa e interdisciplinar. Siendo una investigación de carácter eminentemente documental, la metodología se basa en los principios básicos de teoría de la literatura que nos permitirán definir y desarrollar desde el punto de vista teórico el objeto de la investigación y su aplicabilidad en el estudio comparado de los textos. Asimismo, nos acogemos a la óptica de una «epistemología compleja» —en el sentido que Edgar Morin (1999: 43-77) da a este concepto— tratando de superar el viejo paradigma de simplificación que, desde una perspectiva predominantemente causal, compartimenta los métodos de conocimiento de una forma aislada, como si no se diese una interacción obvia y compleja entre ellos. Aplicada en su origen a las ciencias exactas, la epistemología compleja asume inevitablemente que en toda forma de conocimiento se da un principio de

incertidumbre, incluso en el seno mismo de la lógica. Esta incertidumbre tiene que ver con la manera compleja en que se relacionan los fenómenos, pues, como señala Morin, un muro no lo constituyen ladrillos individuales situados unos al lado de los otros, sino su interacción. Esta interacción, como la crítica comparada viene demostrando desde hace muchos años, juega un papel central en el ámbito de los estudios literarios y artísticos. Si la relación entre fenómenos se da de forma compleja, nuestra aproximación epistemológica deberá ser, asimismo, compleja. En palabras de Antonio García Berrio: «la tarea actual de una Teoría de la Literatura pudiera ser sobre todo desradicalizar extremosidades excluyentes, armonizando los resultados en un exigente globalismo dialéctico» (1994: 58).

Este es el motivo por el que hemos recurrido tanto a las principales corrientes de teoría y crítica literarias como a nociones fundamentales de la filosofía contemporánea que han servido, complementándose, a enriquecer la lectura de las obras. En consonancia con el núcleo de nuestro tema, sirvan estas palabras de Theodor W. Adorno para justificar dicha perspectiva: «[...] el arte necesita a la filosofía para su interpretación, para que diga lo que el arte no puede decir, aunque sólo el arte pueda decirlo, en la medida en que no puede decirlo en absoluto» (2004: 113). Arte y filosofía —apunta Simon Critchley— «se mueven en el interior de una dialéctica cuyo nombre no es ni arte ni filosofía, sino *teoría estética*» (2007: 271). No se trata, pues, de un eclecticismo resignado, sino de una interdependencia necesaria.

Más concretamente, el fondo especulativo de esta tesis es deudor de la línea del pensamiento contemporáneo que tiene como núcleo el lenguaje, desde la filosofía del lenguaje propiamente dicha hasta las derivas deconstruccionistas del pensamiento postestructuralista, pasando por la hermenéutica, la semiótica y la crítica del texto. Además, en nuestra investigación cobra especial relevancia la deriva del pensamiento negativo, que se remonta a la filosofía de Arthur Schopenhauer y presenta en la contemporaneidad manifestaciones múltiples y muy variadas. La complejidad de estas manifestaciones y, en ocasiones, la dificultad de aislar el vínculo que las une, no puede hacernos obviar una realidad intelectual plagada de referencias al vacío, la ausencia y el silencio, en todas sus formas posibles: *Le degré zero de l'écriture* (1953), de Roland Barthes; *L'espace*

littéraire (1955), de Maurice Blanchot; *Opera aperta* (1962), de Umberto Eco; *L'écriture et la différence* (1967), de Jaques Derrida; *Le Mots et les choses* (1966), de Michel Foucault; *L'uomo senza contenuto* (1970), de Giorgio Agamben; *Language and Silence* (1976), de George Steiner; *The Poetics of Indeterminacy* (1981), de Marjorie Perloff; *Il pensiero debole* (1983), de Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti; *L'ère du vide* (1983), de Gilles Lipovetsky; *Una retórica del silencio* (1994), de Lisa Block de Behar; *Il silenzio all'opera* (2012), de Gianluca Corrado; o los más recientes *Ensayos sobre el silencio* (2017) de Marcela Labraña. Estas son obras cuyo conjunto misceláneo da voz al abanico de pensamientos que, desde los márgenes, está haciendo del silencio, la indeterminación y la diferencia uno de los núcleos definitorios de la contemporaneidad: un espacio de reflexión ante la ruptura del sentido unívoco y, en última instancia, del equilibrio racional ilustrado. No en vano, Ihab Hassan, reputado teórico de la literatura contemporánea considerado por Matei Calinescu (2003) uno de los precursores del uso más restringido, coherente y rigurosamente literario del término *postmodernism*, escribió en 1971 —revisado en 1982— el libro *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, articulado en torno a la idea del silencio como concepto clave de la escritura contemporánea.

Otros nombres sobresalientes de este apartado teórico, como Wittgenstein, Barthes o Eco, han influido de forma general en nuestro modo de leer las obras del *corpus* escogido. Sin embargo, podemos aislar dos líneas hermenéuticas respectivas que suponen el fundamento crítico más relevante de nuestro estudio concreto de los textos de Borges y de Vila-Matas. En el caso de Borges, especialmente difícil por la vastedad y antigüedad de la bibliografía crítica existente, hemos asumido como nuestras las interpretaciones canónicas —y especialmente sensibles a la potencia intertextual de la obra borgeana— de especialistas como Ana M.^a Barrenechea (1957), Saúl Sosnowski (1976), Jaime Alazraki (1983), Arturo Echevarría (1985) o Vicente Cervera (1992a). Por otra parte, la influencia crítica de estos autores expertos se ha visto complementada por aquellas voces que acogieron la difusión internacional de Jorge Luis Borges y su conversión en mito hermenéutico universal, como las llevadas a cabo por distinguidos miembros de la *nouvelle critique* (Blanchot, 1955 y Genette, 1964),

la Teoría francesa (Foucault, 1966, Derrida, 1968 o Deleuze, 1969) y la crítica postestructuralista norteamericana (De Man, 1964, Updike, 1965 o Barth, 1967). Más específica es la importancia para nuestra tesis de algunas interpretaciones recientes de la obra de Borges, como las elaboradas por Ricardo Piglia (1986), José Manuel Cuesta Abad (1995), Silvia G. Dapía (1999), Alan Pauls (2000), Sergio Pastormerlo (2007), Bernat Castany Prado (2012) o Vicente Cervera Salinas (2014, 2017b).

Por otro lado, nuestra interpretación de la obra de Enrique Vila-Matas se muestra abiertamente deudora de importantes lecturas previas, como las primeras aproximaciones de calado académico realizadas por José María Pozuelo Yvancos (2007, 2010) o el primer estudio general e integrador de la poética vilamatiana: la tesis doctoral de Cristina Oñoro, *El universo literario de Enrique Vila-Matas* (2007), publicada posteriormente en forma de libro con el título *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios* (2015). Asimismo, reconocemos la labor previa —sobre la que este trabajo se apoya— que han realizado otros estudiosos e investigadores de la literatura de Vila-Matas, como Olalla Castro Hernández (2014) y su estudio de la contextualización de la poética vilamatiana, Mamour Diop (2015) y su análisis de conceptos, Julia González de Canales (2016) y su estudio de la recepción de los textos, o Alfredo Aranda Silva (2017) y su vasto trabajo descriptivo de la labor ensayística y periodística del autor. Fuera del ámbito estrictamente académico, nuestra lectura es deudora de los tempranos comentarios que la obra de Vila-Matas recibió de manos de importantes críticos literarios como Christopher Domínguez Michael, Mercedes Monmany o Juan Antonio Masoliver Ródenas, incluidas muchas de estas lecturas en el volumen antológico *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*, editado en 2007 por Margarita Heredia¹. Cabe añadir que el propósito de nuestra investigación no se corresponde con el de ninguno de los trabajos mencionados, pero que al mismo tiempo tiene un poco de cada uno ellos. Los engloba y los

¹ Una mención necesaria merece en este punto la labor de Elena González-Moro como coordinadora de la página web de Enrique Vila-Matas (www.entiquevilamatas.com), poniendo a disposición de lectores e investigadores una ingente cantidad de material bibliográfico rigurosamente seleccionado y editado.

necesita, trata de complementarlos y enriquecerlos, y al mismo tiempo su conjunto define el carácter poliédrico de esta tesis.

Del mismo modo, para el análisis crítico de las obras hemos seguido los consejos del crítico argentino Anderson Imbert (1984: 99-100), adoptando en nuestra lectura crítica una perspectiva interdisciplinar que nos permitiera esgrimir el mayor número de «métodos de asedio» frente al texto. En nuestra metodología asumimos también la advertencia que Gérard Genette, en el capítulo «Crítica y poética» de su libro *Figuras III*, hace respecto de los fangosos resultados que pueden derivarse de la maraña crítica y metacrítica contemporánea. Aceptando que la realidad de la obra la conforman numerosos datos que la trascienden, de los cuales se ocupan la lingüística, la estilística, la semiología, el análisis de los discursos, la lógica narrativa, la filosofía, etc., el estudio de la literatura no puede —y mucho menos hoy— distanciarse por completo de aquellas disciplinas aledañas que contribuyen, como suele decirse, a iluminar el texto. El crítico y teórico francés ubica el porvenir de los estudios literarios en la relación complementaria entre crítica y poética, rechazando la labor teórica cuando esta se abstrae del hecho literario vivo: «la teoría literaria ha de ser moderna y estar vinculada a la modernidad de la literatura o, de lo contrario, no será nada» (Genette, 1989: 12). De ahí que en esta tesis hayamos asumido la tarea de imbricar los pasajes de carácter más especulativo con aquellas partes centrada en el análisis de dos poéticas determinadas.

Si el método o camino por seguir se ha demostrado lleno de huellas y marcas que nos permiten orientarnos para alcanzar satisfactoriamente nuestro destino, tampoco es *ex nihilo* como surgen las premisas de esta investigación, sino que responden a una preocupación muy extendida en el ámbito de la estética, la teoría y la crítica literarias. Es así, sumándonos al esfuerzo que otros grandes estudiosos han realizado previamente, como hemos pretendido abordar el estado de la cuestión y desarrollar, bajo su amparo, una modesta aportación. De forma sintética podemos decir que esta tesis gira en torno a tres ejes fundamentales: la crisis del lenguaje, el existencialismo textual y la «ficción crítica»; tres ejes interconectados para hacer funcionar el mecanismo interno de una de las tendencias más complejas e interesantes de la literatura contemporánea. En términos generales, nos preguntamos por el estado actual

de la literatura a raíz de un estudio en profundidad de sus condiciones de existencia. Para responder a la pregunta de hacia dónde va la literatura es necesario rastrear de dónde viene, y no hacerlo solo en los manuales de historiografía literaria, sino invocando aquellas realidades culturales que han sido partícipes de su desarrollo, desde las imaginativas concepciones lingüísticas del siglo XVIII a las insólitas cosmologías de la física actual, pasando por los máximos representantes de la filosofía contemporánea y su función mediadora, precisamente, entre nuestra forma de entender el mundo y nuestra forma de experimentarlo.

Las obras literarias que nos disponemos a estudiar responden a estos interrogantes al sustituir los términos del debate «realidad-ficción» por los de «crítica-ficción». Se abandona la polémica entre la realidad del texto y la realidad extratextual para dilucidar las fronteras de dos territorios afines: texto y metatexto, escritura y reescritura, discurso en primer grado y discurso en segundo grado, original y copia, literatura y comentario crítico. De esta forma se anula el problema de los límites o la incapacidad del lenguaje para referir la realidad extralingüística y se propone una salida enriquecedora. Como el fruto de dos espejos enfrentados, el texto de ficción crítica crece en profundidad trabajando una dimensión genuina de lo literario que redefine las funciones de la tradición y del canon, mientras toma el pulso a las nociones —tan modernas— de *originalidad* e *innovación*. Recordamos el túnel de Julio Cortázar: destruir para construir.

Como señala George Steiner, «cuando el cantante pop gime lamentando que no hay una manera nueva de decir “estoy enamorado”, o bien que los ojos de la amada están llenos de estrellas, toca con el dedo uno de los puntos neurálgicos de la literatura occidental» (1980: 39). En este sentido, nuestra tesis busca aproximarse a uno de esos puntos neurálgicos. Admitiendo que el vínculo clásico entre lenguaje y mundo ha dejado de existir tal y como era conocido, y que la ruptura o desaparición de ese vínculo tiene repercusiones a nivel estético todavía insuficientemente exploradas, hemos afrontado este trabajo en consonancia con estas otras palabras de Steiner, cuando escribe: «Las razones y la historia de esta desaparición iluminan con gran claridad las circunstancias de la lengua y la literatura modernas» (2006: 31). Así, pues, no hemos pretendido demostrar si el

lenguaje tiene límites o no, o si el arte y la literatura tienen asegurado un futuro en las sociedades venideras. Más humildemente, hemos querido recoger esas «razones» de la que habla Steiner, registrar esa «historia» —los testimonios de una cultura dada—, como el detective clásico no pretende cuestionar la existencia del mal sino analizar y extraer conclusiones a partir de un crimen ya cometido. De ahí que, bien entendida, esta pueda ser considerada una investigación metacrítica, si tenemos en consideración la decisiva tendencia crítica de las obras estudiadas.

A partir del desarrollo teórico resultante hemos realizado, desde el punto de vista de los estudios transatlánticos, un análisis crítico de diversos textos que podemos situar en las bases tanto de la literatura actual como de las principales poéticas contemporáneas. Asumiendo que la mera elección de un *corpus* implica en sí misma un juicio de valor, y que este juicio es un aspecto inherente de la crítica literaria que aquí practicamos, nos hemos centrado, más allá del estudio transversal de diferentes autores y obras de la literatura universal, en las figuras y en la narrativa de dos autores tan alejados como próximos entre sí: Jorge Luis Borges y Enrique Vila-Matas. El primero es ya una figura de referencia a nivel mundial, pionero en la hibridación genérica entre crítica y ficción —considerado por Rodríguez Monegal (1992: 2010) entre los «críticos practicantes», junto a T. S. Eliot— y precursor de algunos de los temas y las figuraciones literarias más interesantes de nuestra época. Por otro lado, Vila-Matas es un autor de reconocido prestigio dentro y fuera de España, interlocutor infatigable en el diálogo con las tendencias de creación y pensamiento más actuales y promotor de un proyecto narrativo propio coherente y exigente².

Teniendo muy presente que para que exista una comparación los términos de la misma no pueden ser nunca idénticos, no trataremos en vano de hermanar a dos autores que han desarrollado —Vila-Matas sigue haciéndolo— una poética y un conjunto de obras tan valiosas como personales. Lo que sí consideramos útil, en cambio, es analizar su obra narrativa bajo la misma lupa, ubicándola no

² De forma casi anecdótica, cabría señalar que ambos han sido nominados al Premio Nobel de Literatura, que ambos han sido reconocidos con el Premio Formentor de las Letras (1961 y 2014), y que ambos han sido objeto de un número especial de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (1992 y 2018).

dentro de un marco netamente cronológico, sino de una historia cultural, como es la del siglo xx y esta primera mitad del siglo xxi, marcada por preocupaciones estéticas y filosóficas determinantes, que sin duda han puesto en contacto a generaciones literarias de lo más alejadas en el tiempo. ¿En qué sentido son comparables estos autores? ¿Qué comparten Borges y Vila-Matas? y ¿qué los distancia? Esta tesis también busca responder a estas cuestiones, evitando en todo lo posible sucumbir al vicio de esos comentaristas de «inteligencias lentas» y «máquinas de escribir rápidas» que Nabokov criticaba cuando, en una entrevista de 1969, le preguntaron por quienes lo comparaban con Borges y con Beckett (2017: 178).

A este respecto, el subtítulo de nuestra tesis —*De Borges a Vila-Matas*— dibuja una parábola que consideramos importante aclarar. Emir Rodríguez Monegal afirmó, con elegante exageración, que tras haber leído a Borges para él acabó la literatura y empezó Borges. Fernando Savater, por su parte, se limitó a decir que a partir de su lectura del escritor argentino ya no volvió a concebir la literatura sin Borges, o incluso que empezó a «repensarla *desde* Borges» (2008: 10). Estas declaraciones, más allá de lo anecdótico, son sintomáticas del modo en que nuestros días han acogido la obra del escritor argentino. Aplacadas por los años las polémicas que de alguna manera asediaron la obra y la figura de Borges —su anti-españolismo, su cosmopolitismo, su desidia política, su elitismo trasnochado, su crítica ególatra o impresionista, entre otras muchas acusaciones a las que no daremos pábulo—, al lector contemporáneo le queda Borges, solo Borges, el autor que decía ser mejor lector que escritor, el irónico jugador de metafísica, el desbaratador de géneros y de convenciones narrativas. La obra de este autor se incluye entre esas pocas que, cuando alguien escribe sobre ellas, imponen su propio ritmo y su propio estilo. Escribimos sobre Borges como sus textos quieren que escribamos, del mismo modo que leemos a Borges de una forma muy cercana a como su autor quiso que lo leyéramos. Así operó este autor mediante sus lecturas, preparando el canon personal —Stevenson, Kipling, Swift, Conrad...— que tanto ha condicionado a sus lectores, e inaugurando, como señala Savater, «una forma de leer convertida en escritura» (2008: 30). Nosotros, sus lectores, no podemos más que leer la literatura *desde* Borges.

Así, leer la narrativa de Vila-Matas *desde o a través de* Borges es para nosotros una necesidad fecunda. En contra de lo que pudiera parecer, no se trata de realizar una «crítica hidráulica» —como ironizara Pedro Salinas (1974: 103)— pues no son las citas o las referencias directas a Borges lo que buscamos en los textos del autor de *Dublinesca*. Al contrario, tratamos de identificar una atmósfera común a una parte importante de la literatura contemporánea cuyo estudio completo, por motivos obvios, no podemos abordar aquí. Estamos de acuerdo con Thomas Pavel (2003: 381) cuando rechaza la producción, por parte de la historia de los fenómenos artísticos, de una imagen homogénea de su desarrollo. No toda la literatura es Borges ni Vila-Matas es toda la literatura. Tampoco sus respectivas poéticas, estilos o concepciones del arte literario son las únicas válidas ni las que mejor representan el arco que va desde el nacimiento del escritor argentino en 1899 hasta la fecha en que nosotros escribimos estas líneas y Vila-Matas continúa escribiendo las suyas. La «atmósfera común» a la que nos referimos engloba un conjunto de rasgos formales y temáticos, un conjunto que por definición es selectivo y se distingue de otros conjuntos posibles. En el caso concreto que nos ocupa, el estudio de estos puntos de encuentro y disidencia tiene como propósito la caracterización de la «ficción crítica» como género literario vinculado a una cosmovisión bien definida.

Así es como el *corpus* de esta tesis, elegido según los criterios estéticos específicos que convenían al desarrollo de nuestro tema, está conformado principalmente por las colecciones de cuentos *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1945) y *El libro de arena* (1975), de Jorge Luis Borges, así como por sus volúmenes de corte ensayístico *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952). En el caso de Enrique Vila-Matas se han escogido para su análisis aquellas obras que consideramos más relevantes en su relación con el género estudiado; a saber: *Perder teorías* (2010), *Chet Baker piensa en su arte* (2011), *Marienbad eléctrico* (2015) y *Bastian Schneider* (2017), además del relato pionero «La gloria solitaria», recogido en *Exploradores del abismo* (2007), o sus dos últimas novelas: *Mac y su contratiempo* (2017) y *Esta bruma insensata* (2019). De forma complementaria hemos dedicado comentarios críticos a las novelas *La asesina ilustrada* (1977), *Historia abreviada de la literatura portátil*

(1986), *Bartleby y compañía* (2000), *Doctor Pasavento* (2005), *Dublinesca* (2010) y *Kassel no invita a la lógica* (2014). Como es de suponer, esta relación de títulos no implica la exclusión de otros textos —de estos autores ni de otros— cuya consideración crítica hemos creído oportuna para el correcto desarrollo de la investigación. Así ha sido, por ejemplo, con la *Carta de Lord Chandos* (1902) de Hugo von Hofmannsthal o con *Nombre falso* (1975), de Ricardo Piglia.

En «Las versiones homéricas», publicado en 1932 en el volumen de ensayos que lleva por título *Discusión*, Borges escribió lo siguiente: «Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de *releer a los clásicos* resulta de inocente veracidad» (2010, II: 413). Esta apreciación de indudable calado teórico lleva implícita una lectura *compartida* de los clásicos, un cierto sentido *común* respecto de ellos, un sentido que se disuelve en el acervo popular, en la tradición, en la experiencia colectiva de la literatura. Esta misma idea es la que hace posible que nos refiramos a un texto o a una situación cualquiera con los adjetivos *dantesco*, *quijotesco*, *kafkiano* y aun *borgeano*; incluso cuando la *Divina comedia*, el *Quijote*, *El proceso* o los cuentos de *El Aleph* no nos sean especialmente familiares, los conozcamos *de segundas* o sencillamente nunca hayamos tenido intención de hojearlos. Esta misma idea es también la que permite utilizar esos adjetivos sin necesidad de aportar mayores pruebas, sin la obligación de justificar qué relación tiene dicho texto o situación con los universos literarios de Dante Alighieri, Miguel de Cervantes, Franz Kafka o Jorge Luis Borges. Siguiendo esta lógica, no resulta difícil ni extraño hablar de atributos borgeanos en la obra de Enrique Vila-Matas, aunque no siempre se tenga la intención de argumentar esta apreciación. Dado que el sentido común no debe ser, *a priori*, una herramienta principal de la crítica literaria, esta tesis ha procurado realizar un estudio comparado sustancioso, que permita valorar efectivamente lo que hay de borgeano (y lo que no) en la escritura de Vila-Matas.

Por último, consideramos pertinente exponer en esta introducción la estructura del trabajo y adelantar, así, el desarrollo de los principales contenidos: La tesis está dividida en cuatro grandes capítulos. Los tres primeros han sido denominados de acuerdo con su estructura silogística: «La cuestión del lenguaje como problema», «La cuestión de la realidad como lenguaje» y «La cuestión de

la realidad como problema». En el primero de ellos se elabora una historia sintética de aquellas corrientes de pensamiento que han tenido como objeto central de estudio la cuestión del lenguaje y el carácter abiertamente problemático de su relación con lo que llamamos *realidad*, teniendo desde el inicio un puente entre la teoría y la práctica, que redundará en un primer acercamiento a las poéticas de los autores estudiados. Estas primeras consideraciones críticas tienen como objeto el valor «mágico» que Borges otorgó a la palabra y su equivalencia en el carácter performativo de la escritura vilamatiense. Ya desde las primeras lecturas comprendimos que el camino que pretendíamos recorrer venía de muy lejos, y que la crisis moderna del lenguaje poético era la expresión refinada de una tendencia histórica a problematizar la naturaleza y las funciones del lenguaje. El problema tenía su origen en las primeras intuiciones proto-lingüísticas, en los avatares de la palabra *logos*, en la polémica entre naturalistas y convencionalistas, en las concepciones sobre el lenguaje de pensadores como Platón y Aristóteles, y en las nociones que sobre el lenguaje aparecen en la Biblia. Por ello en este primer capítulo hemos debido remontarnos al estudio de dos importantes sistemas mítico-simbólicos, el helénico y el judeocristiano, cuyo estudio servirá para reconocer una perspectiva histórica radicalmente problemática de abordar el lenguaje

En el segundo capítulo se revisan las distintas claves del pensamiento moderno y contemporáneo que intuye una cierta homología estructural entre el lenguaje y el mundo, prestando especial atención a la operatividad del concepto de *Texto* para describir ambas realidades complejas y adelantar, así, los fundamentos teóricos de la noción de «existencialismo textual» (Cervera Salinas, 2017). Los tres primeros epígrafes del segundo capítulo derivan directamente del capítulo anterior y favorecen la transición de nuestro estudio hacia contextos más próximos al de los autores que nos ocupan. En estos apartados se ofrece una primera aproximación a las relaciones entre filosofía, neuropsicología y literatura, enfocadas sobre todo a los casos y procesos de interpretación *desviada* de la realidad, como aquellos atribuibles al sujeto esquizoide. Para ello se identifican las relaciones entre este tipo de casos y la figuración de procedimientos literarios como la reescritura. Para poder analizar esta equivalencia y su carácter operativo de cara a una mejor comprensión de

algunos fenómenos literarios contemporáneos, asociados, a su vez, al contexto social, económico y político, se plantea una historia sintética que vincula distintas miradas sobre el lenguaje desde la historia de la cultura, la filosofía del lenguaje, la lingüística y la teoría literaria. De hecho, en este segundo capítulo se estudian en profundidad la transformación hermenéutica de la filosofía moderna y las implicaciones del llamado «giro lingüístico» sobre los modos de recepción y creación de textos literarios.

En el tercer capítulo se estudia críticamente la relación entre estos planteamientos teóricos o especulativos y el devenir de las formas artísticas y literarias contemporáneas, planteando un recorrido razonado sobre la crisis del contrato mimético, la estética del silencio y la poética de la reescritura como respuesta a las cuestiones de orden ontológico y epistemológico estudiadas en los dos primeros capítulos. Asimismo, se establece una relación directa entre los apartados precedentes y la teoría literaria de Borges, introduciendo en un mismo epígrafe el examen comparado de ambos autores. La historia de las ideas y la filosofía del lenguaje, así como la teoría y la crítica literarias, confluyen en este «bloque» para fundamentar la revisión de algunos conceptos clave, como son los de *originalidad*, *escritura* e *interpretación*.

A la luz de la investigación de los apartados precedentes, el cuarto y último capítulo, «La ficción crítica como punto de fuga», se centra en articular una caracterización, una tipología y una definición de la «ficción crítica» al amparo del análisis de un conjunto de obras especialmente representativas. Con este propósito se comentan las piezas de Borges «El acercamiento a Almotásim», «La memoria de Shakespeare» y «El inmortal». De otra parte, se analiza el existencialismo textual de Vila-Matas en sus novelas *Doctor Pasavento* (2005), *Dublinesca* (2010) y *Kassel no invita a la lógica* (2014). Este capítulo nuclear destila la esencia de lo estudiado hasta ahora en la conexión inédita que se establece entre existencialismo textual y «ficción crítica», culminando en una propuesta de antología que recoge, a través del análisis concreto de los textos, las obras más destacadas de Enrique Vila-Matas en su relación con el género propuesto; a saber: *Perder teorías* (2010), *Chet Baker piensa en su arte* (2011), *Marienbad eléctrico* (2015) y *Bastian Schneider* (2017), además del relato pionero «La gloria solitaria», recogido en *Exploradores del abismo* (2007), o sus

dos últimas novelas: *Mac y su contratiempo* (2017) y *Esta bruma insensata* (2019).

Además de un resumen en español, inglés e italiano, una presentación personal y una introducción en la que quedan patentes los conceptos, la metodología, la estructura y el desarrollo general del trabajo, la tesis incluye un apartado con las conclusiones y una bibliografía dividida en tres grandes bloques: «referencias bibliográficas», «referencias visuales y audiovisuales» y «referencias de páginas web». La redacción de las referencias bibliográficas tiene como modelo orientativo la normativa APA, incluyendo, en todos los casos en los que ha sido posible localizarlo, el nombre del traductor o traductores. Por su parte, la fecha de publicación indicada se refiere en todos los casos a la edición citada en nuestro trabajo; aquellas fechas de la edición original que se ha considerado necesario poner en conocimiento del lector se refieren directamente en el cuerpo de la tesis. Por último, se incluye un apartado de anexos donde se recoge una entrevista inédita con el autor en forma de «ficción crítica» —«¿Existe realmente Vila-Matas?»—, que sirve al mismo tiempo para ejemplificar de una forma *viva* las características del género estudiado, ampliar la información sobre la literatura del autor y recapitular las ideas más relevantes de nuestra tesis, y un «archivo visual» con reproducciones de las imágenes más relevantes mencionadas a lo largo del trabajo.

CAPÍTULO 1. LA CUESTIÓN DEL LENGUAJE COMO PROBLEMA

1.1. *Del origen y la naturaleza del lenguaje en la Antigüedad*

Tú que me lees ¿estás seguro de entender mi lenguaje?

«La biblioteca de Babel», *Ficciones*

J. L. BORGES

El fracaso que trae consigo el lenguaje mismo y la necesidad, sin embargo,
de seguir diciendo, de decir, pese a todo.

«Beckett emocionante», *Una vida absolutamente maravillosa*

E. VILA-MATAS

1.1.1. **Avatares de una palabra: mythos/logos**

Los sagrados nombres de Apolo, si indagamos sus significados y los
misterios que estos encierran, demuestran con suficiencia
que este dios era filósofo no menos que poeta.

Oratio de hominis dignitate

G. PICO DELLA MIRANDOLA

En su breve nota «Las alarmas del doctor Américo Castro»³, incluida en *Otras inquisiciones*, Jorge Luis Borges advierte que «la palabra *problema* puede ser

³ Este breve ensayo se publicó originalmente en la revista *Sur*, Año X, Núm. 86, noviembre de 1941, con el título «Américo Castro: la peculiaridad lingüística rioplatense». Posteriormente fue incluido en *Otras inquisiciones*, 1952 (Editorial Sur) y 1960 (Emecé Editores), bajo el título definitivo «Las alarmas del doctor Américo Castro».

una insidiosa petición de principios» (2010, II: 30)⁴. Sin embargo, nos atrevemos a decir que no es ese nuestro caso al afirmar que existe un verdadero «problema del lenguaje» que aún hoy merece nuestra atención, y que ya el pensamiento desarrollado por algunos filósofos de la Antigüedad clásica, e incluso el libro del Génesis, abordan desde una perspectiva radicalmente problemática.

Por supuesto, recorrer la historia exhaustiva de este «problema» —que Adam Schaff ha relacionado directamente con «el del papel del lenguaje en la formación de la concepción del mundo» (1967: 22)— excede en mucho los objetivos y las posibilidades de nuestra tesis, ya que proyectar un compendio diacrónico de las distintas reflexiones que sobre el lenguaje se han realizado equivaldría, en cierto sentido, a escribir la historia de la humanidad⁵. No en vano, Ernst Cassirer (1971: 63) ha llegado a igualar en antigüedad las preguntas filosóficas en torno al origen y la esencia del lenguaje, por un lado, y el origen y la esencia del ser, por otro. Así como desde el ámbito de la biología Humberto Maturana ha sugerido que «lo humano surge, en la historia evolutiva del linaje homínido al que pertenecemos, al surgir el lenguaje» (2006: 96).

De manera que no trataremos de reconstruir la historia de aquellas disciplinas que —ya sea desde la filosofía de la cultura o desde la biología— se han preguntado por el origen de nuestra capacidad comunicativa, como tampoco es una historia de la lingüística ni de la filosofía del lenguaje lo que aquí proponemos, sino más bien la historia de una idea o, para decirlo en términos borceanos, la historia de una metáfora. De tal modo que la revisión a vuelapluma

⁴ Citaremos las obras de Jorge Luis Borges por la edición de sus Obras completas. Edición crítica, 3 volúmenes. Buenos Aires: Emecé, 2010. Edición anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara.

⁵ Bajo la influencia de Wilhelm von Humboldt (1836: 41), quien utiliza los términos alemanes *Thätigkeit* (actividad) y *Werk* (obra). Schaff sigue «la tesis metodológica fructífera de que el lenguaje no es *érgon*, sino *energía*, que se le debe investigar genéticamente en su dinámica y no considerarlo como modelo rígido y acabado» (1967: 24). Umberto Eco parte también de esta distinción para definir el alcance de una semiótica general, como la que, en el fondo, subyace a esta investigación: «una semiótica general es una filosofía de los lenguajes, en el sentido de que pretende serlo no solo de las reglas del *érgon*, sino también de los procesos de la *energía*. Una semiótica general es una filosofía de la semiosis y encuentra la semiosis más allá incluso de los intercambios intencionales de información, en lo profundo de la naturaleza, y más allá de las estructuras convencionales, de las relaciones codificadas, del propio mecanismo del pensamiento inferencial, del azar hipotético o abductivo» (1988: 356). Dentro de sus modestas posibilidades, esta tesis también participa del interés por los textos literarios como procesos de generación de sentido, y no como productos acabados y fijos en el espacio y en el tiempo.

que realizaremos en este capítulo responde a la necesidad precisa de contextualizar las ideas centrales de nuestra investigación, así como a evidenciar los primeros trazos de un diseño cuya amplitud y complejidad se corresponden con uno de los interrogantes fundamentales de nuestra cultura.

Como veremos, el cuestionamiento acerca del lenguaje ha ocupado a lo largo de la historia un lugar central en el seno de los debates científicos, filosóficos y artísticos, hallándose en la base misma de las poéticas concretas de dos autores contemporáneos en cuya obra estudiaremos las resonancias de esta problemática: Jorge Luis Borges y Enrique Vila-Matas. Sin embargo, sería aventurado obviar que el término *lenguaje*, como todas las palabras filosóficamente cargadas, recoge una gran variedad de significados. A este respecto, podemos adelantar al menos tres de sus dimensiones que consideramos principales y que conectan, cada una de ellas, con un problema estético de raigambre filosófica o un problema filosófico de alcance estético:

a) *Dimensión comunicativo-pragmática*. Lenguaje como instrumento social de comunicación: atañe a las relaciones intersubjetivas y al problema de la incomunicación.

b) *Dimensión cognitivo-semántica*. Lenguaje como medio a través del cual designamos nuestros pensamientos sobre las cosas: atañe a las relaciones entre el hombre y la realidad y, por extensión, a la problematización de la idea misma de realidad y del concepto de representación.

c) *Dimensión ontológica*. Lenguaje como modo en que los hombres expresan lo que son: atañe a la relación del hombre consigo mismo y a la problematización de la idea de sujeto o de identidad individual.

Con el propósito de iluminar tales acepciones y determinar la importancia que estas guardan respecto del tema que nos ocupa, en este capítulo proponemos una aproximación a algunas de las más relevantes teorías del lenguaje, desde

la Antigüedad clásica hasta nuestros días, prestando especial atención a las denuncias recurrentes de la falacia gnoseológica que presupone una correspondencia absoluta entre el lenguaje y la realidad, sin advertir, como ha hecho Jaime Rest en *El laberinto del universo*, que «los procedimientos enunciativos apuntan exclusivamente a trasladar un sistema simbólico en términos de otro sistema simbólico, lo cual no permite rehuir el círculo vicioso de ficciones que tal itinerario va trazando (2009: 88). La consideración de este escepticismo radical, que localiza sus cimientos en las obras de los autores estudiados y en el aparato teórico y crítico que asiste nuestra lectura, nos permitirá desarrollar de forma gradual los rasgos y las distintas manifestaciones de un género genuino como es la «ficción crítica».

Aunque la relación entre filosofía y literatura —teoría y praxis del lenguaje— vertebrará la práctica totalidad de nuestra tesis, antes de entrar de lleno en materia conviene señalar que ya los griegos —fundadores de la tradición lingüística occidental— no tenían un término preciso que significara lo que hoy entendemos por lenguaje, y que la palabra más parecida era *logos*⁶. Este término, derivado del verbo griego *légein* («hablar», «decir», «relatar»), se refiere en su sentido más general a «las diversas formas de lo que es dicho» (Vernant, 2003: 171), y aparece ya durante la cultura prefilosófica en los textos que conservamos de poetas como Homero, donde la palabra *logos* aparece dos veces (*Ilíada*, XV, 393 y *Odisea*, I, 56), o Hesíodo, quien la menciona en cinco ocasiones repartidas entre su *Teogonía* (229 y 890) y *Los trabajos y los días* (78, 106 y 789)⁷.

Sin embargo, cabe advertir que en el griego arcaico de Homero el término *mythos* está muy próximo al campo semántico que más tarde será coto exclusivo del *logos*, no siéndole ajenos significados tales como «discurso», «proclamación», «notificación» o «dar a conocer una noticia». En el uso lingüístico de este período, la connotación de mentira, invención o poca fiabilidad

⁶ W. K. C. Guthrie (1991: 396-400) incluye en su *Historia de la filosofía griega* una síntesis ejemplificada de los diferentes usos de la palabra *logos* alrededor de la época de Heráclito, principal impulsor de la posterior relevancia filosófica de este término.

⁷ Véanse, respectivamente, las obras lexicográficas de Richard John Cunliffe, 1967 y Johannes Paulson, 1962.

es prácticamente ajena al discurso llamado *mythos* (Gadamer, 1997: 25). La acepción mediante la cual el mito designa casi exclusivamente los modos de exposición narrativa, o incluso la narración de historias fabuladas, es muy posterior, pudiéndose localizar en la llamada Ilustración griega de los siglos IV y V a. C.⁸.

Si en la época arcaica (750 a. C.-500 a. C.) *mythos* y *logos* no resultaban términos opuestos, sino más bien complementarios, la época clásica verá transformarse el *logos* de «representación» a «concepto» (Morey, 1988: 18). El desarrollo de una crítica filosófica de las creencias religiosas y sus relatos o narraciones (*mythoi*) invocará a la razón para extremar los términos y desplazar al *logos* hacia su significado de «discurso razonado» o «discurso explicativo-argumentativo» con base en lo demostrable. Mientras que, por otra parte, *mythos* se verá «desmitificado» y desplazado, como advierte Mircea Eliade, hacia el territorio de lo imaginario: «Si en todas las lenguas indoeuropeas el vocablo *mito* denota una *ficción*, es porque los griegos lo proclamaron así hace ya veinticinco siglos» (Eliade, 1985: 156).

El sustantivo *logos* y el verbo *légein* comparten la raíz *leg-*, cuyo sentido fundamental es «'unir' de manera coherente» (Gilda Gioia, 2000: 155), de donde se deriva el significado originario de *logos* —«reunir», «contar»— que encontramos en la matemática y en la teoría musical de la ciencia pitagórica. Desde este momento, la palabra *logos* se generaliza como concepto opuesto a *mythos*. «En oposición a aquello que refiere una noticia de la que solo sabemos gracias a una simple narración, 'ciencia' es el saber que descansa en la fundamentación y en la prueba» (Gadamer, 1997: 25-26). El *logos* se decanta hacia un saber científico y el *mythos* hacia un conocimiento narrativo, en última instancia ficcional. Con declaraciones como esta, en *Mito y razón* Gadamer pone de manifiesto la vertiginosa transformación que ha sufrido el sentido de

⁸ Sobre la noción de «Ilustración griega», que Richard Tarnas (2008: 50-7) integra entre los hitos de la cosmovisión occidental, remitimos al lector al tercer volumen de la *Historia de la filosofía griega* de W. K. Guthrie (1994), cuya atención queda repartida entre el estudio de los sofistas y de Sócrates, máximos representantes de este «Siglo de la Ilustración» heleno. Guthrie respalda su ejercicio comparativo entre este período de la cultura griega y otras épocas posteriores, como el Renacimiento o la Ilustración, apelando a juicios de autoridad como el del filólogo W. W. Jaeger (1939-45, I: 288), quien en su obra *Paideia* sobre los ideales de la cultura griega ha explicitado el vínculo de necesidad que la filosofía socrática, y aun platónica, mantienen con la sofística.

determinadas palabras a lo largo del tiempo, pues, aunque la relación entre mito y ciencia es connatural a la palabra *mito*, es difícil encontrar en nuestros días una relación tan tensa y significativa como la que se establece entre ambos términos. En correspondencia con estas transformaciones semánticas y pragmáticas, Platón alimentará ambas vertientes del concepto *mythos/logos* difundiendo su filosofía a través de mitos y diálogos, pero no lo hará de forma indistinta, pues señalará la adecuación de cada modalidad discursiva para según qué tipo de público o auditorio (Platón, *Protágoras*, 320c).

A partir de este cambio paradigmático, el período clásico de la Antigua Grecia (500 a. C.-323 a. C.) y su creciente conciencia lingüística garantizarán un lugar protagónico al *logos*, referido tanto a la razón como a la esencia del lenguaje y a lo dicho por él —lo significado, el contenido, el tema, el argumento⁹. En este sentido, el *logos* es razón discursiva, expresada, comunicada, compartida, y así es como ha llegado hasta nuestros días como «discurso que da razón de las cosas», según la tercera acepción del *Diccionario de la lengua española* (RAE, 2014). Para decirlo en los sugestivos términos utilizados por Platón, el pensamiento es un diálogo del alma consigo misma (*Teeteto*, 189 y *Sofistas*, 264e). De tal modo que el diálogo resulta la manifestación formal de una estructura propia del pensamiento, en la que el *logos* constituye al mismo tiempo el fundamento y su expresión (Lledó, 1996: 198). De este enunciado platónico y del fondo dialógico que plantea se desprende que el pensamiento y su expresión están ligados esencialmente, que una palabra sin significado es un sonido vacío y que un significado sin palabra carece, asimismo, de existencia. Con esta idea, y de una forma abrumadoramente anticipatoria, Platón sienta las bases del *diálogo* que condicionará el devenir de las teorías contemporáneas del lenguaje y de la literatura¹⁰.

⁹ Resulta cuando menos reseñable que nuestra más antigua tradición filosófica se asiente sobre un término al que, sin llevar a engaño, puede calificarse de intraducible.

¹⁰ Pensemos, por ejemplo, en el influyente concepto de «dialogismo», introducido por primera vez por Mijaíl Bajtín en su libro *Problemas de la poética de Dostoevski* (1936), o en las reflexiones que han llevado a Anne Ubersfeld (1996) a afirmar, en el terreno de la semiótica teatral, que incluso el monólogo presenta un carácter fundamentalmente dialógico, ya que la presencia física del espectador o la escisión virtual del locutor imposibilitan la presunta unilateralidad de una expresión netamente monológica. Desde una perspectiva filosófica más general, Martin Heidegger también ha reconocido en su ensayo «Hölderlin y la esencia de la poesía» el carácter dialógico del lenguaje, que «acontece en la conversación» (1983: 59). Sobre

Ya que el lenguaje, como es sabido, representa de entre las distintas cualidades humanas uno de los principios diferenciadores más característicos, resulta perfectamente comprensible que en la mayoría de culturas el ser humano se haya cuestionado y se cuestione todavía por su origen y su naturaleza¹¹. Según leemos en la entrada correspondiente de la *Enciclopedia Oxford del lenguaje*, «el problema filosófico del lenguaje» es el objeto de estudio principal de la llamada filosofía del lenguaje, que explora las relaciones de nosotros mismos con nuestro lenguaje y de nuestro lenguaje con el mundo (Honderich, 2009). Aunque ambas coordenadas —sentido y referencia— serán abordadas con mayor o menor intensidad a lo largo de las páginas que siguen, según lo requiera la investigación, conviene ahora prestar atención a la génesis de estos interrogantes, muy anterior al desarrollo de una verdadera filosofía del lenguaje.

¿Cómo surge la palabra? ¿De qué naturaleza es el vínculo que une al pensamiento y su signo? Estas cuestiones, que se plantean originalmente para dilucidar qué relación existe entre las palabras (el lenguaje), los conceptos (el pensamiento) y las cosas (la realidad), han llegado hasta nosotros a través de dos planteamientos fundamentales: el que intuye la palabra como signo convencional del concepto, y el que, por el contrario, vincula ambos términos por medio de una conexión ontológica de origen divino o natural.

el diálogo platónico, véase *La memoria del Logos*, de Emilio Lledó, 1996. En cambio, para un estudio detallado de la teoría dialógica bajtiniana, consúltese el libro de Tzvetan Todorov: *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* (1981).

¹¹ Antes de continuar, hay que diferenciar entre lenguaje humano y «comunicación animal», como la que emplean las abejas con su danza circular o los monos *vervet* de África Oriental con su particular código de «llamadas» (Seyfarth y Cheney, 1990; 1992). Algunos de los experimentos más célebres desarrollados en el terreno de la enseñanza del lenguaje a animales —especialmente primates— son los llevados a cabo con el chimpancé Washoe (Gardner y Gardner, 1969), con el chimpancé Sarah (Premack, 1971) o con el chimpancé Lana (Savage-Rumbaugh, 1986). Aunque el debate sobre la diferencia entre ambos tipos de comunicación sigue abierto en distintos campos de la investigación científica, lingüistas como Dereck Bickerton (1990) han señalado notables diferencias cualitativas entre el lenguaje humano y las señales comunicativas de otras especies. Sin atender a las particularidades de cada caso, creemos interesante reseñar aquí algunas de estas diferencias: 1. No existe correspondencia entre las señales utilizadas por animales y los elementos gramaticales o sintácticos del lenguaje humano; 2. Los sistemas de comunicación animal no pueden señalar elementos de los que no haya evidencia sensorial; 3. Las señales animales difícilmente sirven para referirse a realidades ausentes; 4. Los signos animales no se pueden descomponer en partes; 5. Los sistemas de comunicación animal son sistemas cerrados, es decir, no productivos (Álvarez González, 2010: 16).

Como ha demostrado, entre otros, Lev Vigotsky, uno de los padres de la psicolingüística moderna, la capacidad de comunicación verbal está estrechamente vinculada con la racionalidad humana, formando ambas una pareja aparentemente indisoluble. Según expone el psicólogo ruso en uno de los primeros trabajos científicos dedicados al tema, *Thought and Language*, publicado originalmente en 1934, el lenguaje y el pensamiento son funciones mentales superiores con orígenes genéticos diferentes, aunque ambas facultades no puedan más que acabar encontrándose, de donde se deduce que «el pensamiento se hace verbal, y el habla, racional» (1995: 97). No en vano, José Ortega y Gasset hablará del ser humano como «ser dicente» —que se construye y se hace al decir y decirse— reclamando para el ser humano, en sentido ontológico, su *lingüisticidad*, en cuanto que el individuo necesita dar sentido a su vida —verbalmente— mediante un relato.

La literatura, como forma cultural depurada, se ha hecho eco de estos avatares a lo largo de su vasta historia. Por eso es importante entender en qué medida pueden aislarse las relaciones entre el lenguaje y el conocimiento, pues si este se asume incomunicable —en última instancia, inefable—, la literatura hallará en la ficción un punto de fuga enormemente fructífero. «La literatura —el universo de las palabras— devora los fragmentos de realidad que le son arrojados y los transforma en su propia sustancia» (Rest, 2009: 98). Como veremos, esto se refleja en la obra de Borges y de Vila-Matas por su alineación con una suerte de nominalismo actualizado, que les permite escribir a partir de un escepticismo esencial para decir —y reivindicar— que, si las fuerzas del lenguaje flaquean en el momento de descubrir o transmitir la verdad, esto sitúa a la ficción en un lugar tan importante al menos como cualquier otra forma de discurso.

En su libro sobre las relaciones entre Borges y el nominalismo, Rest lo ha dicho en los siguientes términos:

[...] en cuanto intentamos transmitir u ordenar nuestra experiencia de esa realidad, inevitablemente quedamos atrapados por el lenguaje, el cual nos impone una sustitución de los datos concretos que pretendemos comunicar o estructurar. [...]

De esto se desprende que ficción es todo aquello que enunciamos por medio del lenguaje, fuere lo que fuere. (Rest, 2009: 102)

Esto, como veremos, hace también que ni Borges ni Vila-Matas opten por renunciar al lenguaje a pesar de la propia conciencia sobre sus límites, sino que, muy al contrario, ambos demuestran su fascinación por la palabra y por el poderoso influjo que ejerce en nuestra elaboración de una imagen particular del mundo. En última instancia, esto justifica el valor «mágico» (Borges) y «performativo» (Vila-Matas) que ambos escritores confieren al lenguaje, lo que garantiza la funcionalidad del concepto «existencialismo textual» y la filiación *a posteriori* que ambas poéticas mantienen con formas de expresión actuales, especialmente sensibles al devenir contemporáneo y que dialogan o participan directamente de la realidad, como el videojuego, el arte conceptual, algunas redes sociales o «las series que se dejan interpretar como literatura expandida» (Carrión, 2014: s. p.).

Precisamente en una época en que los estudios del lenguaje, de la literatura y del signo en general han luchado por alcanzar un estatus científico bajo el amparo de disciplinas como la lingüística, la teoría literaria o la semiología, Borges y Vila-Matas proponen con su «ficción crítica» un singular ejercicio retrospectivo hacia esa época arcaica en la que *mythos* y *logos* no eran términos opuestos, sino complementarios, y en la que el saber científico y el conocimiento narrativo desplegaban en un único plano sus capacidades para desentrañar las grandes preocupaciones del ser humano.

1.1.2. La intuición proto-lingüística y el convencionalismo

Y, aunque su voz era carente de significado y atropellada, poco a poco
articulaban las palabras [...].

Biblioteca histórica

DIODORO

Como es sabido, los estudios lingüísticos de la Grecia antigua, dependientes del pensamiento filosófico y especulativo general, nos han legado interesantes testimonios acerca del lenguaje que se remontan al periodo clásico que abarca los siglos V y IV a. C. Sin embargo, quizá sea necesario aclarar que las reflexiones en torno al lenguaje que se produjeron en la Antigüedad clásica no tuvieron lugar de forma sistematizada ni bajo la forma coherente y cohesionada de lo que hoy llamaríamos teoría o filosofía del lenguaje. Se trata, por el contrario, de reflexiones dispersas que responden a una inquietud intelectual general, y que la tradición ha organizado y asumido como fundamento primero de posteriores disquisiciones sobre el tema¹². Los pensadores griegos, en respuesta al gran interés que mostraban por conocer el mundo circundante, se preguntaron por la naturaleza y el origen del lenguaje dando lugar a una controversia que aún hoy sobrevive en el seno de los debates científicos sobre el carácter innato o adquirido de la capacidad lingüística. Especialmente en el ámbito de la psicología del lenguaje y de la lingüística, durante la segunda mitad del siglo XX se reaviva el debate sobre si el lenguaje es una capacidad innata del ser humano o si, por el contrario, es una habilidad aprendida o adquirida por medio de la cultura. Si bien esta confrontación no es nueva en la historia de las ideas y, como veremos, entronca directamente con la controversia clásica entre naturalistas y convencionalistas, sí puede decirse que a finales de los años cincuenta del

¹² Para un estudio en profundidad de la filosofía del lenguaje —*avant la lettre*— en la Antigüedad, remitimos al lector a los clásicos trabajos de Lersch (1838-1841) y Steinthal (1890-1891). Emilio Lledó (2015: 112) considera que en el siglo XX no se han publicado obras que aborden con tanta complejidad y detalle este tema. Sin embargo, un trabajo interesante que combina las labores antológica y teórica es el de Hans Arens: *La lingüística: sus textos y evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días* (1976).

pasado siglo cobra una resonancia especial a partir de la crítica que hacia el conductismo de B. F. Skinner desarrolló Noam Chomsky (1959), heredero confeso de Platón e importante defensor del innatismo lingüístico¹³.

Ahora bien, conviene a esta exposición no adelantar acontecimientos y comenzar, como quien dice, por el principio. Como afirma Lázaro Carreter (1985: 46), la más antigua preocupación por el lenguaje de la que queda constancia corresponde a Heráclito (535-ca. 484 a. C.), quien, al parecer, defendió el origen divino del lenguaje. La polémica en torno a las distintas y muchas veces contradictorias interpretaciones del término *logos* en los textos de Heráclito ha sido expuesta de forma rigurosa por Rudolf Mondolfo, quien advierte que en los fragmentos de este filósofo pueden reconocerse algunos significados que eran corrientes en su época, como «palabra», «relación», «discurso», «fama», «medida» o «proporción», y otros de carácter más especial o elevado, como «verdad» («logos profundo» del alma) e incluso «ley cósmica» (2007: 158-59)¹⁴. Estas últimas acepciones sostienen o alimentan la tesis trascendental heracliteana, frente a la cual Demócrito (ca. 460-ca. 370 a. C.) hará surgir una teoría antagónica, que opone a la concepción de Heráclito la sencilla necesidad comunicativa de los hombres, argumentando que hay cosas que tienen varios nombres, cosas innominadas y cosas cuyas denominaciones cambian con el curso del tiempo¹⁵. Precisamente sobre este último razonamiento se asienta la simiente del convencionalismo, que acabará floreciendo en uno de los principios cruciales de la lingüística moderna: la arbitrariedad del signo. A partir de estos argumentos, Demócrito postula una de las primeras concepciones convencionalistas del lenguaje, defendiendo una postura que compartirán otros

¹³ V. Chomsky, 1967; 1986: 51-220; 1988. Un antecedente crucial de esta hipótesis lo encontramos en la paradigmática polémica sobre el innatismo de las ideas protagonizada por John Locke (1690) y G. W. Leibniz (1765). Por su parte, Merrihew Adams ha realizado una útil e inteligente reconstrucción del debate que puede leerse en el volumen colectivo *Innate Ideas*, editado por Stephen P. Stich (1975: 37-70).

¹⁴ Es importante, además, advertir que en los textos heracliteanos la doctrina expresada tiende a sobreponerse sobre el lenguaje o la palabra que la expresa. Por lo tanto, «quien quiera partir del *logos* como palabra, y encontrar en Heráclito una filosofía del lenguaje [...] no puede separarlo de una doctrina de la realidad» (Mondolfo, 2007: 158).

¹⁵ Véase el fragmento número 26 de entre los reunidos por Hermann Alexander Diels (1951-52, II, 148) en su fundamental antología de textos presocráticos. Para una traducción española de estos textos v. Llanos, 1968.

filósofos presocráticos de los que también tenemos noticias, como Parménides (19 *Diels*, I, 245).

Para ilustrar el razonamiento según el cual las palabras no están natural ni necesariamente ligadas a las cosas, leamos este pasaje cuyo sentido argumentativo atribuye Diodoro Sículo, ya en el siglo I a. C., al mismo Demócrito. Según se cuenta en el fragmento, tras agruparse como modo de protección contra las fieras y demás adversidades, los hombres se reconocieron unos a otros por sus características comunes:

Y, aunque su voz era carente de significado y atropellada, poco a poco articularon las palabras y, estableciéndose unos con otros símbolos sobre cada cosa existente, resultó cognoscible la interpretación de todas las cosas. Al crearse tales comunidades por todo el mundo habitado, no todos tuvieron homófono el idioma, pues cada grupo ordenaba las palabras como fuere; y, por tanto, existen modalidades de idiomas de todas clases y las primeras comunidades que se formaron constituyeron los fundamentos de todos los pueblos. (Diodoro, 2001, I, 8, 3-5)

Vemos aquí cómo la razón de ser del lenguaje queda supeditada a la necesidad comunicativa, es decir, a una necesidad práctica sujeta a la arbitrariedad del común acuerdo, de la que, para Diodoro, depende también la multiplicidad de las lenguas existentes. Para iluminar el otro polo de esta polémica, atendamos a una de las más antiguas indagaciones proto-lingüísticas de las que se tiene noticia. Se trata de la referida por Herodoto en su *Historia* acerca del rey egipcio Psamético I (ca. 664-ca. 610 a. C.), donde el historiador narra así esta interesante investigación de carácter experimental:

Los egipcios, antes de que Psamético reinara sobre ellos, se consideraban los hombres más antiguos del mundo; pero desde que Psamético, al ocupar el trono, quiso saber qué pueblo era el más antiguo, consideran desde entonces que los frigios son más antiguos que ellos y ellos más que los demás. Resulta que

Psamético, como no podía hallar, pese a sus indagaciones, ninguna solución al problema de quiénes eran los hombres más antiguos, puso en práctica la siguiente idea. Entregó a un pastor dos niños recién nacidos, hijos de las primeras personas que tenía a mano, para que los llevara a sus apriscos y los criara con arreglo al siguiente régimen de vida: le ordenó que nadie pronunciara palabra alguna delante de ellos, que permaneciesen aislados en una cabaña solitaria y que, a una hora determinada, les llevara unas cabras; y luego, después de saciarlos de leche, que cumpliese sus restantes ocupaciones¹⁶. Psamético puso en práctica este plan y dio esas órdenes porque quería escuchar cuál era la primera palabra que, al romper a hablar, pronunciaban los niños, una vez superada la etapa de los sonidos ininteligibles. Y, en efecto, así sucedieron las cosas. Dos años llevaba ya el pastor en este menester, cuando un día, al abrir la puerta y entrar en la cabaña, los dos niños lanzándose a sus pies, pronunciaron la palabra *becós* al tiempo que extendían sus brazos. Como es lógico, la primera vez que la escuchó, el pastor no le dio importancia, pero como en sus frecuentes visitas para cuidar de ellos, esta palabra se repetía insistentemente, acabó por informar a su señor y, por orden suya, condujo a los niños a su presencia. Entonces cuando Psamético los hubo escuchado personalmente, se puso a indagar qué pueblo daba a algún objeto el nombre de *becós* y, en sus indagaciones, descubrió que los frigios llaman así al pan. Por tanto, y sacando deducciones de este hecho, los egipcios convinieron en que los frigios eran más antiguos que ellos. (Herodoto, 1997, II, 2)

Aunque este experimento recogido por Herodoto posee una indudable carga política, ya que el rey Psamético no parecía interesado en descubrir cuál era el origen del lenguaje movido por su exclusiva vocación científica, sino para saber qué pueblo era el más antiguo sobre la tierra y, por extensión, el más sabio y prestigioso, no podemos obviar las conclusiones que se derivan de este relevante pasaje. Allí se afirma que los dos niños cautivos y aislados de cualquier relación social y, por tanto, comunicativa, fueron capaces de pronunciar, sin que nadie se la enseñara, la palabra frigia *becós*. Además del hecho hipotético de que el frigio fuera la primera lengua hablada por el ser humano, al menos dos razonamientos importantes pueden deducirse de este relato. En primer lugar,

¹⁶ «O, también, que ‘atendiera las demás ocupaciones (de los niños)’» (Herodoto, *Historia*, II, 2).

que un instinto primario como el hambre puede servir para detonar la facultad del lenguaje. En segundo lugar, que en ambos niños las habilidades lingüísticas se desarrollan de forma natural, sin necesidad de aprendizaje ni de acuerdos colectivos.

Ambos textos, el de Diodoro y el de Herodoto, son ejemplos paradigmáticos de una deriva especulativa polarizada con la que queda inaugurada la tradición lingüística occidental. Sin embargo, a pesar de la relevancia de estas aproximaciones tempranas, que hemos denominado proto-lingüísticas, serán Platón y Aristóteles quienes posteriormente sean considerados los principales impulsores de la polémica entre naturalistas y convencionalistas, dotando de una mayor coherencia a sus reflexiones sobre el lenguaje e imponiendo una clara influencia en escuelas de pensamiento posteriores como el neoplatonismo alejandrino o el tomismo medieval y su influencia aristotélica, pero también, como veremos, en la lingüística estructural y en la filosofía analítica. Veamos ahora cuáles son las razones por las que la historia ha desplazado de este modo su foco de atención.

1.1.3. Platón, Aristóteles y las funciones del lenguaje

Amicus Plato, sed magis amica veritas.

Vita Aristotelis Peripateticorum principis (Ammonio)

ARISTÓTELES

Ya en el siglo V a. C., Platón dedica su diálogo *Crátilo* al problema de la naturaleza del lenguaje, formulando una serie de cuestionamientos lingüísticos de gran repercusión —origen de la lengua, relación entre forma y sentido de los términos, etimología de las palabras—, cuyo paradigma coincide en varios puntos importantes con el «paradigma adámico» expuesto en el libro del Génesis, del cual hablaremos más adelante. Aunque, como hemos visto, no

estaría exento de antecedentes¹⁷, el *Crátilo* es comúnmente aceptado como el primer intento de llevar a cabo un análisis abarcador de la cuestión lingüística, siendo incluso asumido por algunos autores como punto de partida de la historia de la filosofía del lenguaje, sobre todo en cuanto al cuestionamiento de su grado de relación con las cosas: «El *Crátilo* constituye, históricamente, la primera piedra en el vasto edificio de la filosofía del lenguaje» (Lledó, 2015: 112-114).

Por su parte, Even Hovdhaugen (1982: 31) considera a Platón el verdadero fundador de la lingüística, y defiende que en sus textos hallamos las primeras formulaciones de cuestiones que desde entonces no han dejado de ser el centro de atención en esta disciplina. Un paso más allá, y en estrecha consonancia con el objetivo específico de este capítulo, algunos autores como Weingartner (1973), Soulez (1991), Barney (2001) o Dixsaut (2003) comparten la intuición de que *Crátilo*, si bien no es el único diálogo platónico que aborda el tema del lenguaje, sí resulta singular en cuanto que considera el lenguaje como problema en relación con el conocimiento. Es decir, aunque asumamos que en este diálogo el lenguaje aparece como un tema secundario dependiente de otras cuestiones sobre el conocimiento o sobre la realidad, podemos afirmar que Platón inaugura la historia de la filosofía del lenguaje y de la lingüística tratando la cuestión del lenguaje como «problema».

En este célebre diálogo, Sócrates y dos de sus discípulos, Hermógenes y Crátilo, conversan entre sí con la finalidad de hallar una respuesta originalmente referida a la conveniencia de los nombres y de su disposición. A este respecto resulta significativo el subtítulo que tradicionalmente acompaña a las ediciones de este diálogo: «sobre la exactitud de los nombres». Sin embargo, esta cuestión inicial encubre una indagación dialogística que pretende desentrañar el origen de los nombres (*onoma*) y, a través de estos, el de las cosas (*ousia*). Para llevar a cabo esta empresa, Platón posiciona a Sócrates como mediador reflexivo entre ambos discípulos, quienes, a pesar de encarnar ideas inicialmente bien determinadas, irán entremezclando sus posicionamientos según se desarrolle el

¹⁷ Además de las reflexiones ya referidas, también tenemos constancia, a través de Jenofonte (*Memorabilia*, III, 14, 2), de discusiones colectivas en torno al verdadero uso de las palabras. También, a través de Cicerón (*Academica*, I, viii, 32) conocemos la recurrencia con que solían discutirse cuestiones etimológicas en la Academia de Atenas, fundada por el mismo.

diálogo. De esta manera, leemos una alternancia de posturas contradictorias de entre las cuales Platón parece decantarse por una relación natural entre la forma y el sentido de las palabras.

Hermógenes mantiene una postura convencionalista, considerando que los nombres son impuestos a las cosas por convención (*nomos*), es decir, por un acuerdo humano ajeno a la naturaleza (*physis*) de las mismas, y ejemplifica su postura defendiendo que su nombre —que significa literalmente «del linaje de Hermes» o «hijo de Hermes»— está correctamente puesto a pesar de no tener él relación alguna con el dios Hermes ni con sus descendientes, como tampoco la tiene con ninguna de las cualidades que se le atribuyen al dios. Crátilo, por su parte, afirma que «cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza» (390d, 9), defendiendo, así, una postura naturalista muy próxima al *nominibus suis* bíblico que comentaremos a continuación. Ante esta disyuntiva, Sócrates, en su papel de representante de la concepción platónica, reflexiona y media entre ambos hablantes. Aunque se acepta tradicionalmente que la concepción de Platón es naturalista por admitir una correspondencia natural y directa entre el nombre y la cosa nombrada —para lo cual apela, por ejemplo, al significado etimológico de algunos nombres propios, al simbolismo fónico y al carácter onomatopéyico de los primeros nombres—, en realidad Platón adopta por voz de su maestro una posición intermedia y mantiene, como señala Brea Claramonte, «que el lenguaje se funda por naturaleza, pero sufre modificaciones por convención» (2001: 18).

A pesar de que en el *Crátilo* no se llega a una conclusión definitiva sobre cuál es el verdadero origen del lenguaje, el posicionamiento naturalista que la tradición filosófica y hermenéutica fuerza, en cierto modo, para Platón, da pie a la controversia cuando tenemos en cuenta las reflexiones de Aristóteles en torno a esta misma problemática¹⁸. Si en la historia de este conflicto Platón representa de forma simbólica el extremo naturalista, el otro polo del debate corresponde a su discípulo Aristóteles, quien afirma que el nombre es un sonido significativo según un acuerdo, y no por naturaleza. Según advierte Aristóteles en *De*

¹⁸ Muchos autores se han mostrado reticentes a la hora de atribuir a Platón los argumentos naturalistas que se evocan en el *Crátilo*, y dejan lugar a la duda al admitir en el diálogo las posibilidades de la ironía (Fernández de Castro, 1993: 297).

Interpretatione (16a, 19), las palabras son diferentes según el origen de los hablantes, por lo que solamente pueden significar por convención. Estas ideas, lejos de haber quedado obsoletas con el paso del tiempo, representan las bases del principio de arbitrariedad del signo lingüístico, que tanta influencia tendrá a partir de las teorías estructuralistas de Ferdinand de Saussure difundidas en 1916 a través de su *Cours de linguistique générale*¹⁹.

1.1.4. Hacia un nominalismo de nuevo estilo: Borges y Vila-Matas

Todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos.

«El ruiseñor de Keats», *Otras inquisiciones* (Borges)

S. T. COLERIDGE

Las secuelas de la controversia entre naturalistas y convencionalistas son infinitas. En el siglo IV a. C. los estoicos habrían defendido la hipótesis naturalista. Mientras que, por su parte, Epicuro (ca. 341-ca. 270 a. C.) habría mantenido una postura intermedia, similar a la de Sócrates en el *Crátilo*, al sostener que en su origen las palabras surgen de la propia naturaleza, pero que con el tiempo se ven modificadas en función de un acuerdo tácito establecido entre los hablantes. Por su parte, el lingüista británico Robert H. Robins (1981: 29-30) se ha valido de la perspectiva histórica para actualizar los dos posicionamientos griegos y aducir que en la mayor parte del léxico de una lengua (*langue*) domina la relación convencional entre forma y significado, aunque esta relación se dé de manera implícita.

Ateniéndose a la terminología saussureana, Robins argumenta en favor de un término medio que armonice las tesis clásicas, la arbitrariedad del signo

¹⁹ Sobre la idea, propuesta por Saussure, de que la naturaleza del signo es *arbitraria*, véase el capítulo IV sobre la «Naturaleza del signo lingüístico» en *Problemas de lingüística general*, de Émile Benveniste (2007: 49-55). Por su parte, Eugen Coseriu ha reclamado para esta idea su fuente aristotélica en «*L'arbitraire du signe*. Sobre la historia tardía de un concepto aristotélico» (1977).

lingüístico definida por Saussure e incluso la teoría innatista de Chomsky y su noción de Gramática Universal. Aunque pudiera parecerlo, no mencionamos en vano estas resonancias modernas de la controversia clásica, pues, como se verá más adelante, representan un papel fundamental en la dilucidación de la crisis contemporánea del lenguaje y de la relación que el nominalismo, el relativismo y el constructivismo lingüístico mantienen con las formas de la «ficción crítica».

Además de la diferencia que los historiadores asignan a las concepciones platónica y aristotélica del lenguaje, resulta pertinente señalar aquí que ese desacuerdo no responde únicamente a las conclusiones que ambos proponen, sino que resulta notable desde el planteamiento mismo del problema. Platón, representante del naturalismo, se cuestiona acerca del carácter vehicular del lenguaje como forma de alcanzar el conocimiento verdadero, llegando a advertir en su *Carta VII* sobre la imposibilidad del lenguaje como medio perfecto para conocer la esencia absoluta de las cosas (Platón, *Carta VII*, 342a 7-342b 5). En cambio, su discípulo Aristóteles se desvía progresivamente de la interrogación acerca del origen del lenguaje y de su relación con el conocimiento, y se preocupa con mayor detenimiento por su funcionalidad como herramienta de comunicación o de cohesión social. Así, el Estagirita, interesado por el aspecto funcional del *logos* y considerando que la lógica no pertenecía al ámbito estrictamente filosófico, no prestará una atención tan detallada al problema del lenguaje como su maestro Platón (Jaeger, 1946: 61). De hecho, si para Platón el *logos* es razón discursiva o discurso articulado mediante el cual damos razón de las cosas, Aristóteles entiende que la lógica, en cuanto que atañe al discurso que afirma o niega, debe ocuparse de un *logos apophantikós*, declarativo o enunciativo²⁰.

Platón llega a afirmar en el *Crátilo* que «el nombre es un instrumento que nos muestra y nos analiza la realidad» (2008, 388b). El lenguaje es, en este sentido, un elemento inferior a otras realidades superiores a las que puede facilitar el

²⁰ E. Coseriu ha escrito al respecto: «El lenguaje es *logos semántico* que, en los actos del hablar, presenta ulteriores determinaciones: es decir, que, sin dejar de ser semántico, es, además, *fantástico* (poesía), *apofántico* (expresión lógica) o *pragmático* (expresión práctica). Y, naturalmente, no es 'ajeno' a ninguna de estas tres formas, puesto que las contiene a las tres como indiferenciadas» (1982: 246-47).

acceso, y su dialéctica es un proceso ontológico en el que la forma sirve solamente para enfrentar diversos contenidos jerarquizados. En cambio, la lógica aristotélica «expresa las relaciones conexivas entre formas; es una lógica de significantes más que de significados, que se fija, sobre todo, en la *semejanza* o *desemejanza* entre términos, más que en los términos mismos» (Lledó, 2015: 122). Aristóteles se detiene, pues, en el plano de la composición, de la sintaxis, y abogando por el carácter representativo (conceptual, simbólico) del *onoma*, rechaza o renuncia concebir un lenguaje que nos enseña algo sobre la sustancia.

Con el transcurso del tiempo, ambas vertientes de la polémica gozaron de una gran influencia. En el siglo V d. C., el pensamiento del filósofo griego Proclo, uno de los máximos representantes de la escuela neoplatónica de Atenas, desarrolló la idea de una conexión entre el *Crátilo* de Platón y la concepción cristiana del lenguaje²¹. Esta relación, que será valorada durante la Edad Media por la afinidad entre la idea del origen divino del lenguaje y la teoría platónica de la unidad absoluta como principio ordenador, llegará hasta el Renacimiento italiano por la posterior recuperación del neoplatonismo desarrollada en el siglo XV por humanistas como Marsilio Ficino y su discípulo Giovanni Pico della Mirandola, sendos fundadores de la Academia platónica florentina. Aun así, donde el platonismo se muestra de forma vívida es en el desarrollo del realismo filosófico, enfrentado desde la Edad Media al pensamiento nominalista.

Frente al estricto formalismo de la lógica aristotélica, heredada y desarrollada por los escolásticos, el nominalismo surge en la Edad Media como alternativa para rescatar las preocupaciones lingüísticas del ámbito exclusivamente lógico, y de devolverlas a la dimensión ontológica y significativa que el *Crátilo* había abierto para ellas. El ser, el pensamiento y las cosas recuperan su posición central dentro de estas disquisiciones, lo que favorece el desarrollo del aspecto

²¹ A Proclo debemos también los primeros comentarios respecto a la relación de los personajes del *Crátilo* con el pensamiento presocrático. Así, Crátilo sería discípulo de Heráclito, mientras que Hermógenes seguiría las ideas desarrolladas por los sofistas. Del mismo modo, en su lectura, Proclo vincula el naturalismo de Crátilo con Pitágoras y Epicuro, y el convencionalismo con Demócrito y Aristóteles, convirtiéndose en agente esencial para la transmisión y el desarrollo posteriores de estas dos corrientes del pensamiento. Véase el texto de Proclo *Lecturas del «Crátilo» de Platón*, X-XIV (1999).

semántico²², aunque sin renunciar al estatuto privilegiado de los discursos apofánticos ni a una perspectiva convencionalista. Aristóteles rechaza la relación directa entre lenguaje y realidad apelando a fenómenos como la sinonimia y la ambigüedad, y el nominalismo de Guillermo de Ockham —en reacción al problema de los universales— recoge el testigo aristotélico a través de una doctrina crítica que niega ante todo la existencia de los conceptos generales o universales como realidades anteriores e independientes del conocimiento y del lenguaje.

Jorge Luis Borges, gran conocedor de esta polémica y defensor de la idea de que la palabra es incapaz de reflejar la particularidad del mundo sensible, no mantuvo una posición inequívoca al respecto. Es más, la crítica tampoco ha convenido una lectura única, sino que platonismo y aristotelismo —en su manifestación nominalista— conviven en Borges como dos opuestos reconciliados. Si bien no está en nuestro ánimo pensar necesariamente en términos de realismo-nominalismo, que consideramos en cierto sentido obsoletos, su señalización se vuelve necesaria para partir de ella hacia un modelo de pensamiento nuevo, actualizado, como el que aquí nos ocupa.

Es de sobra conocido que, a pesar de haberse interesado en temas filosóficos y teológicos de todo tipo, Borges nunca claudicó frente a la sistematización de su pensamiento, sino que más bien rehusó con ánimo incansable las etiquetas de filósofo y aun de teólogo²³. Este rechazo del pensamiento sistematizado ha dificultado a la crítica borgeana la adscripción del escritor a una u otra forma determinada de pensamiento, a pesar de los numerosos intentos de leer a Borges como idealista, existencialista, realista o nominalista, entre otros. Sin embargo, no es imposible rastrear en sus textos las inflexiones del diálogo —

²² En este sentido, los *Tractatus de modis significandi* desarrollados por filósofos y teólogos como Duns Scoto, Juan de Dacia, Guillermo de Ockham, Siger de Courtrac o Michael de Marbas, donde se estudiaban durante el medievo las partes de la oración como «modos de significación» referidos al ser y al intelecto. Sobre la historia del pensamiento medieval, véase Gilson, 1952. Para una introducción general a la teoría medieval del lenguaje, recomendamos el capítulo que J. M. Campos Benítez dedica a este período en *La filosofía medieval*, de Bertelloni y Burlando (2013: 305-17).

²³ Véanse sus consideraciones al respecto en *An Autobiographical Essay* (1970), o en los testimonios que recogieron Jean de Milleret (1967), Georges Charbonnier (1967) o Richard Burgin (1969).

siempre literario— que mantuvo con las distintas corrientes filosóficas que alguna vez le interesaron. El propio Borges ha dado muestras específicas de su saber sobre el debate entre realistas y nominalistas en un pasaje que, con ligeras variaciones, incluyó en su prólogo a la edición argentina de 1945 de *Pragmatismo*, de William James, en «El ruiseñor de Keats» y en «De las alegorías a las novelas»²⁴. Leamos la última de las versiones citadas:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para estos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquellos, es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles; los realistas, Platón. George Henry Lewes ha opinado que el único debate medieval que tiene algún valor filosófico es el de nominalismo y realismo; el juicio es temerario, pero destaca la importancia de esa controversia tenaz que una sentencia de Porfirio, vertida y comentada por Boecio, provocó a fines del siglo IX, que Anselmo y Roscelino mantuvieron a fines del siglo XI y que Guillermo de Occam reanimó en el siglo XIV. Como es de suponer, tantos años multiplicaron hacia lo infinito las posiciones intermedias y los distinguos. (Borges, 2010, II: 110)

Es de suponer, también, que Borges instala su propio pensamiento en una de estas posiciones intermedias, aunque por momentos él mismo haga explícita una cierta inclinación hacia el nominalismo. De hecho, también en «De las alegorías a las novelas», Borges escribe: «El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; su victoria es tan vasta y fundamental, que

²⁴ Tanto el «El ruiseñor de Keats» como «De las alegorías a las novelas» fueron recogidos en el libro *Otras inquisiciones* (1953).

su nombre es inútil» (2010: 111). No es inútil, sin embargo, recordar la recurrencia con que Borges evoca en sus textos a algunos importantes precursores del movimiento, como Guillermo de Ockham, David Hume, John Stuart Mill o William James. Pero cabe preguntarse, ¿cómo conciliar realismo y nominalismo en la literatura de Borges? ¿Cómo pueden el lenguaje y la literatura ser, al mismo tiempo, realidades inferiores y subsidiarias de una Realidad ulterior, por un lado, y realidades autónomas, constructivas y próximas a la omnipotencia, como se deduce de una teoría del «existencialismo textual»? ¿Hay distinción, en este sentido, entre la poesía de Borges y su ficción narrativa?

Distintos autores han leído la literatura de Borges, alternativamente, como afín al realismo y al nominalismo, cuando en principio serían formas de pensamiento opuestas. Hubo una época en la que el propio Borges manifestó una aversión directa al platonismo, que luego habría de matizar en el prólogo a *Historia de la eternidad*, de 1936. En un estudio clásico, publicado originalmente en 1976, Jaime Rest indagó con extrema lucidez los vínculos entre la poética de Borges y la tradición nominalista, mientras que un autor como Jon Stewart (1996) ha creído leer una refutación de estas ideas en el relato «Funes el memorioso». Nosotros entendemos que en la naturaleza contradictoria de esta cuestión se encuentra su riqueza y seguramente también su pertinencia. Para entenderlo mejor basta prestar atención a una de las imágenes simbólicas centrales, aunque no la más frecuente, de la lírica de Borges: la rosa. El primero de los textos borgeanos que alude a esta figura es «La rosa», recogido en el poemario *Fervor de Buenos Aires*, de 1923²⁵. Allí se canta una rosa extraída del mundo arquetípico de Platón, y el sujeto poético muestra una actitud abiertamente paradójica respecto de la rosa-símbolo mediante una dialéctica entre el objeto cantado y el *otro* objeto, que por su dimensión simbólica e imaginaria está más allá de la palabra que lo nombra y que, de alguna manera, no está en el texto. No es casual que un crítico como Mario Goloboff (1978: 95) haya identificado el símbolo borgeano de la rosa con la noción de inefabildad a la que se ve abocada

²⁵ Tras una revisión de las ediciones no definitivas de *Fervor de Buenos Aires*, Vicente Cervera Salinas (1992a: 52) ha notado que el texto «La rosa» fue introducido en las ediciones de este poemario a partir de 1964.

la palabra en el ámbito poético. Por su parte, Oscar Hahn se refiere concretamente al poema que nos ocupa cuando sugiere:

Para Borges, al igual que las artes para Platón, el lenguaje y la literatura son entidades de rango inferior [...]. Cuando Borges se ubica en el nivel que Platón denominaría Mundo Sensible, enfáticamente pone de relieve su alucinante detallismo, su pertinacia en agobiarnos con lo concreto multitudinario. Es 'la saña de lo real', 'la prolijidad de lo real', 'el copioso estilo de la realidad' [...]. (Hahn, 1981: 122-125)

Como bien ha señalado Cervera Salinas, esta misma idea la encontramos en el poema «El otro tigre» de *El Hacedor*, en que «la imposibilidad de atraer la realidad sensible (el tigre vertebrado) y la noción arquetípica (el «tigre» platónico) son el mismo estímulo de la voz poética» (1992a: 53). Dice Borges en los primeros versos del poema:

Pienso en un tigre. La penumbra exalta
la vasta Biblioteca laboriosa
y parece alejar los anaqueles;
fuerte, inocente, ensangrentado, nuevo,
él irá por su selva y su maraña
y marcará su rastro en la limosa
margen de un río cuyo nombre ignora
(en su mundo no hay nombres ni pasado
ni porvenir, solo un instante cierto). (Borges, 2010, II: 316)

El poeta se muestra sabedor de los poderes y las limitaciones del nombre, de la palabra, capaz de generar un tiempo inexistente y, al mismo tiempo, incapaz de asir ese tigre «fuerte, inocente, ensangrentado, nuevo», que apenas deja un rastro precario sobre la tierra húmeda de un lugar innominado, un no-lugar para el hombre. La composición termina con estos versos que son en sí mismos una declaración de principios poéticos: «Bien lo sé, pero algo/ Me impone esta aventura indefinida,/ Insensata y antigua, y persevero/ En buscar por el tiempo de la tarde/ El otro tigre, el que no está en el verso» (Borges, 2010, II: 317). Se anuncia ya la aporía de la imposibilidad de la escritura que iluminaremos más adelante con la célebre *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal, y que Borges formula de modo análogo a algunas de las más afortunadas sentencias de Samuel Beckett. En *Rumbo a peor*, Beckett escribe: «Todo de antes. Nada más jamás. Jamás probar. Jamás fracasar. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor» (1992: 101); y en el conocido final de *El innombrable*, leemos: «[...] seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, seguiré» (2006: 183)²⁶. El origen de esta imposición de continuar y de seguir *hablando* puede ser propio o ajeno — en cualquier caso, desconocido, como ese «algo» del poema de Borges—, y define en su ser contradictorio el conflicto de la literatura actual, al mismo tiempo que cifra las nuevas posibilidades del arte y de la literatura en la aventura de transgredir la crisis contemporánea del lenguaje.

Vila-Matas ha prestado atención en varias ocasiones a estos pasajes del escritor irlandés. Por ejemplo, en su artículo «Beckett emocionante»²⁷, Vila-Matas comenta su relectura de *Textos para nada* (1955), y escribe:

De la experiencia de lo no nombrable salimos siempre reforzados y habiendo convertido las palabras, símbolos de nuestra propia fragilidad, en raíces

²⁶ El final de *El innombrable* parece enlazar con el comienzo de la propia novela: «El hecho parece ser, si en la situación en que me encuentro se puede hablar de hechos, no solo voy a tener que hablar de cosas de las que no puedo hablar, sino también, lo que es aún más interesante, que yo, lo que es aún más interesante, que yo, ya no sé, lo que no importa. Sin embargo, estoy obligado a hablar. No me callaré nunca. Nunca» (Beckett, 2006: 38).

²⁷ Publicado originalmente en 2009 en *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*, y recogido posteriormente en *Una vida absolutamente maravillosa* (2011) y en *Impón tu suerte* (2018).

indestructibles. Estamos en pleno centro de uno de los motivos recurrentes de toda la obra: el fracaso que trae consigo el lenguaje mismo y la necesidad, sin embargo, de seguir diciendo, de decir, pese a todo (Vila-Matas, 2018: 207)

En esta encrucijada donde se encuentran la imposibilidad de la escritura y la necesidad de continuar —esa «aventura indefinida, insensata y antigua» del poema borgeano— se articula ya desde *La asesina ilustrada* (1977) buena parte de la obra de Enrique Vila-Matas. La novela *Bartleby y compañía* (2000) es seguramente la manifestación más evidente de lo que podríamos llamar un «estatismo dinámico» que figura la parálisis del lenguaje mediante su puesta en marcha: una lucha por perseverar. Como en «El otro tigre», pero también como en prácticamente toda la obra de Beckett o de Blanchot, *Bartleby y compañía* enuncia mediante el lenguaje su propia *ineficacia*. En otros textos, como «Chet Baker piensa en su arte», Vila-Matas ha invocado el encontronazo inevitable entre la realidad del lenguaje y del orden narrativo y esa otra realidad bárbara, brutal, muda e insignificante de las cosas de la que habló Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* (1914). Esa «otra» realidad no es ya insignificante porque carezca de significado, sino porque pertenecería, como el tigre y la rosa platónicos, a un orden anterior, ulterior o marginal respecto del lenguaje.

Tanto sobre los mecanismos literarios con que *Bartleby y compañía* encarna esta contradicción, como sobre el modo en que «Chet Baker...» propone una singular solución en forma de ficción crítica, nos detendremos más adelante. No obstante, sí cabe advertir ahora que Vila-Matas elabora su conciencia sobre este conflicto literario también como lector, mediante la fascinación que muestra por novelas como *Ulises*, de James Joyce, o *Petersburgo* (1913), de Andréi Biely, donde, al decir de Vila-Matas, «el lenguaje y la necrópolis moderna parecen los centros de la narración» (2018: 230). De hecho, una de las formas de respuesta vilamatiana para abolir el conflicto que conlleva ese dualismo entre realidades intra y extratextuales es su interés por el «arte por el arte», por un arte que no trate acerca de *algo*, sino que sea precisamente ese *algo* (Vila-Matas, 2018: 209). Esta postura lo aleja de Borges y lo acerca a artefactos más abiertamente experimentales como el *Finnegans Wake* de Joyce o *Molloy* de Beckett, lo cual

no quiere decir que su escritura se alinee —sobre los hechos— con la estética fragmentaria e ininteligible del *Finnegans*, aunque sí le sirva al autor para explorar posibilidades subversivas e inconformistas como las propuestas en una «ficción crítica» como «Chet Baker...».

Retomando la ambivalencia estas poéticas en torno al realismo y al nominalismo filosóficos, diremos que la escritura tanto de Borges como de Vila-Matas se escora hacia el realismo platónico al entender que el lenguaje es insuficiente para penetrar el «verdadero esquema del universo» y para representar esa *otra* rosa o ese *otro* tigre que quedan siempre más allá de las palabras, y que ni la prosa ni el verso son capaces de aprehender. En este caso el escritor intuye la existencia de una realidad extralingüística y, en última instancia, impenetrable. En cambio, el nominalismo señala también la insuficiencia del lenguaje a la hora de reflejar las particularidades del mundo sensible. Es decir, el nominalismo vendría a negar la existencia de los conceptos generales o universales como realidades anteriores e independientes del conocimiento y del nombre que las refiere, deduciéndose de esto que nada existe más allá del lenguaje, que no hay *otra* rosa más verdadera que la que puedo nombrar, y que, por tanto, nunca se escribe sobre *algo*, sino que toda escritura es indefectiblemente ese *algo*²⁸.

Esta última posición se revela muy próxima a las ideas del «existencialismo textual», aunque también sea comprensible la lectura platónica que la crítica hace de Borges. Surge aquí una primera pregunta: ¿el denominador común de ambas formas de pensamiento, tan disímiles a primera vista, sería tal vez la manera problemática de pensar el lenguaje? El hecho de que a Borges se lo haya leído bajo ambas lentes parece, efectivamente, una contradicción o un juego de opuestos reconciliados. No deja de ser curioso que tanto Borges como Vila-Matas rehúyan del realismo literario precisamente porque entienden que la realidad (múltiple, laberíntica, abarrotada de detalles) es inabarcable con los instrumentos intelectuales de que disponen (realismo platónico) y, sin embargo, ambos promuevan mediante su escritura la infiltración de nuevas realidades

²⁸ En este sentido toda escritura se nombra siempre a sí misma e implica un necesario carácter especular.

textuales, no menos importantes que la Realidad de la que pasan a formar parte indistinguible (nominalismo). Respecto de esto último, pensemos ya en los relatos «Las ruinas circulares», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «Tema del traidor y del héroe» o «Emma Zunz», en el caso de Borges; y en «Porque ella no pidió», *Kassel no invita a la lógica* o *Mac y su contratiempo*, en el de Vila-Matas. Todos estos textos serán objeto de nuestro comentario en las siguientes páginas, pero tan solo mencionarlos implica la exploración por nuestra parte de un territorio desconocido, cuya proyección cartográfica consideramos necesario realizar.

La clave, muy probablemente, se encuentre en este juego con los opuestos. De hecho, Macedonio Fernández fue un «idealista» neto, en el sentido de atribuir una realidad «inmortal» a lo precisamente no mortal o eidético, a lo mental. En ese sentido era platónico. Sin embargo, está en la base del existencialismo textual porque transfiere esa realidad inmortal al ámbito de la escritura: allí, Elena de Obieta, la difunta esposa de Macedonio, se convierte en Eterna. Borges, su discípulo, nunca desatenderá esta visión, aunque su «escepticismo esencial» le haga dudar también de la misma. No obstante, su poesía insiste en conjeturar sobre este platonismo nunca dogmático sino apetecible, deseable, sereno. Como escribe en «Nueva refutación del tiempo», cabe plantear una negación de lo perecedero en favor de lo eterno, pero al fin la existencia se impone: «El tiempo, desgraciadamente, es real; Yo, desgraciadamente, soy Borges» (2010, II: 133). Lo interesante en él es la fluctuación, la antinomia, la inspiración poética que esa oscilación gnoseológica le provoca y que, al fin, se mantiene *per se*, sin demostración final. Por ello también, el existencialismo textual es un espacio donde la «vocación platónica» se puede vindicar sin trascenderla a un plano extratextual.

En el caso de Borges, se trata en todo caso de una posición cuyo carácter abiertamente contradictorio no han rehusado señalar algunos de sus más conspicuos intérpretes. En «Borges y la ciudad de los inmortales», Vicente Cervera Salinas (2014: 13-46) ha recuperado el concepto platónico de la anamnesis apelando al tratamiento literario que Borges ofrece de la preexistencia del alma y de la inmortalidad del ser en su cuento «El inmortal»: una anamnesis literaria. Recordemos que la anamnesis engloba las formas de

esa célebre idea platónica —rastreable en los diálogos *Fedón* y *Menón*— que dice que aprender no es sino recordar. Harold Bloom, por su parte, revisando el mismo texto ha apuntado lo siguiente:

Este idealismo literario, si no fuera unido a una ácida ironía, haría de Borges un autor insípido y convertiría «El inmortal» en una especie de parodia-profecía de un manifiesto multiculturalista. Nada que temer: el relato de Borges es una pesadilla de lo más desolador y estremecedor, y la idealización de la literatura se reduce, mediante una ironía swiftiana, a un pesimismo nihilista en el que la inmortalidad es vista como la mayor pesadilla de todas, una arquitectura onírica que solo puede ser laberíntica. (Bloom 2001: 483)

Así, al decir de sus exégetas tenemos a un Borges que se debate entre las aspiraciones de un «yo plural» (la inmortalidad o la eternidad) y un «yo individual» (el tiempo), como entre las dos orillas del platonismo y el aristotelismo. Veámoslo ahora en palabras del escritor. En su conferencia sobre la inmortalidad, incluida en 1979 en el libro *Borges oral*, el autor declara: «Yo, personalmente, no la deseo y le temo; para mí sería espantoso saber que voy a seguir siendo Borges. Estoy harto de mí mismo, de mi nombre y de mi fama y quiero librarme de todo eso» (2011: 212-13). Mientras que, en el mismo texto, pero unas páginas más adelante, el escritor se refiere a la inmortalidad literaria en términos completamente distintos: «Cada vez que repetimos un verso de Dante o de Shakespeare somos, de algún modo, aquel instante en que Shakespeare o Dante crearon ese verso. En fin, la inmortalidad está en la memoria de los otros y en la obra que dejamos» (Borges, 2011: 216). Este es sin duda el correlato ontológico de la polémica lingüística que venimos enunciando, y sobre ese correlato volveremos en varias ocasiones a lo largo de nuestra tesis²⁹.

²⁹ La única inmortalidad predicable en Borges es a literaria, por lo que su platonismo —al igual que su existencialismo— es textual. Ello es una forma de nominalismo, pero más inteligente, pues incluye en su seno toda expresión posible, toda formulación o ideación a través de lo literario. Su platonismo y su concepto de anamnesis son aplicables, finalmente, a lo literario: escritura, lectura, hermenéutica, etc. Paradójicamente, esto promueve una inmortalidad, pero

El propio Cervera Salinas ha evidenciado este nudo interpretativo en su análisis del relato borgeano, al establecer la compleja distinción entre el estilo del deseo —la eternidad, al decir de Borges— y el deseo de ese «yo plural» que no es otro que el de regresar a su condición individual y temporal. Rest (2009: 85) también ha recordado que en Borges conviven el individualismo de los filósofos ingleses del siglo XVIII con el voluntarismo de Schopenhauer y el evolucionismo de Samuel Butler. De hecho, el crítico afirma que la persistencia —una forma de la inmortalidad— que Borges intuyó en las diversas fábulas y metáforas que vuelven a lo largo de los siglos no debe atribuirse al pensamiento platónico, sino a una doctrina más próxima a los arquetipos del inconsciente colectivo en el sentido de la *Unconscious Memory* (1880) de Butler. Con esta apreciación, Jaime Rest incide de nuevo en esa intertextualidad múltiple y vertiginosa, en ocasiones contradictoria, que la escritura de Borges alimentó de forma ya reconocida por todos.

Aunque más adelante abordaremos algunos aspectos centrales del relato «El inmortal» para entender, precisamente, de qué modo se reconcilian en la escritura contemporánea estas oposiciones entre realismo platónico y nominalismo, intuimos una posible clave interpretativa de esta contradicción en el sentido primordial de «El inmortal» que el propio Cervera Salinas ha descrito en su análisis del relato: «la reinterpretación del mito de la inmortalidad, precisamente en el pleno dominio de la literatura» (2014: 29). Según esta idea la contradicción se resolvería en los términos de una inmortalidad textualizada y, por tanto, sujeta al arbitrio del signo y de su interpretación. Ahí podría residir la clave que permite a Borges y a Vila-Matas acoger en su escritura una problematización de la identidad personal, diluida en la historia de la literatura, y al mismo tiempo desarrollar un estilo y una obra individual permeable al paso del

que, nuevamente, se aloja en el plano de la textualidad. El inmortal es Cervantes-escritor, no Miguel de Cervantes Saavedra. Para Borges, Walt Whitman es el paradigma de poeta, pero la poesía de Whitman es puramente fenoménica, descriptiva, heteróclita y perceptiva, mientras que la de Borges deriva hacia la abstracción y el Logos. Sin embargo, según Borges, Whitman (y Francisco de Asís) «escribieron el poema» («Otro poema de los dones»). Pero lo hicieron «textualmente»: en el ámbito de la textualidad Whitman llevó al extremo la tendencia nominalista y antiplatónica, pero lo hizo con toda la intuición y la creatividad poéticas que, sin embargo, convirtieron en espantosa y espantable la obra poética apócrifa del personaje de Carlos Argentino Daneri en «El Aleph», quien pretendía hacer de la poesía un «canto general» y absoluto de la realidad: un nominalismo llevado al extremo, y al ridículo, por ende.

tiempo y a su reelaboración interpretativa, ya sea propia (mediante la reescritura del propio autor) o ajena (mediante la participación de un lector activo).

En este sentido, cabría preguntarse si la conjugación del pensamiento realista y nominalista que al parecer se da en estos escritores es siquiera posible³⁰. Una hipótesis afirmativa implicaría la adhesión a lo que el crítico y teórico argentino Raúl Antelo ha denominado «un nominalismo de nuevo estilo» (2008: 163)³¹, que situaría en el centro de la composición literaria la conciencia sobre los límites del lenguaje y al mismo tiempo dotaría al lenguaje (y a la ficción) de un poder omnímodo³². Esto nos permitirá registrar más adelante el asedio que la idea de Stendhal, enunciada en el capítulo XIX de *Le rouge et le noir*, ha sufrido a manos tanto de Borges como de Vila-Matas. Si según la máxima stendhaliana una novela es un espejo que se desplaza a lo largo de un camino, el pensamiento nominalista entiende que, al mismo tiempo que no hay lenguaje para tanto camino, no hay camino fuera del lenguaje.

En *El mal de Montano*, Vila-Matas escribe: «Quiero adentrarme a fondo en la irre realidad, huir de tanto odioso fantasma, de tanta falsificación y mascarada, huir de una realidad que ya no tiene sentido» (2002: 241). A la luz de las célebres palabras que Borges dedica al carácter insondable del universo en «El idioma analítico de John Wilkins», en estas observaciones del autor catalán se intuye la impotencia del lenguaje para *clasificar* o dar *sentido* al universo, a la realidad, lo cual vuelve ineficaz cualquier pretensión de realismo literario. Esta tesis, que

³⁰ Sin renegar del fondo platónico de la literatura de Borges, que autores como Juan Nuño (1986), por ejemplo, postulan desde otras instancias, podemos adelantar que esta conjugación parece improbable si se plantea de forma extratextual. Con esto queremos decir que la extrapolación de las ideas generadoras de la obra literaria hacia una «sistematización» extratextual del pensamiento borgeano es un error en el que no debería incurrir el crítico literario, aunque se haya producido en muchas ocasiones este desliz. También respecto de la literatura de Enrique Vila-Matas hallamos este tipo de lecturas que se abandonan, de alguna manera,

³¹ Escribe Antelo: «Paradojalmente, el mismo Duchamp comprende que la réplica de un *ready-made* transmite idéntico mensaje que el 'original' de donde el nominalismo es tan solo una forma de hallar, al fin y al cabo, la condición anoriginal del arte. Así como los tubos de pintura son objetos industriales, toda tela no deja de ser, en ese sentido, un *ready-made* ayudado y un mero trabajo de acoplamiento. Un *ready-made* ayudado al estilo Menard y un trabajo de acoplamiento al estilo Funes» (2008: 161-62). Es a partir de Funes, pues, como Raúl Antelo propone entender la literatura contemporánea como «un nominalismo de nuevo estilo» (2008: 163).

³² «El hecho de admitir las limitaciones del lenguaje como herramienta cognoscitiva no entraña, en absoluto, desconocer la fuerza de convicción que la materia verbal ejerce sobre nosotros» (Rest, 2009: 95).

abordaremos con especial atención en el siguiente capítulo, padece una transposición esencial en el plano literario cuando escritores como Borges suprimen las jerarquías discursivas (ciencia, filosofía, teología, literatura...) y autores como Vila-Matas conceden a la ficción la capacidad de interpelarnos y de inmiscuirse en nuestra *realidad*.

Como decíamos antes, ambos autores hacen convivir de forma solidaria en la escritura —sobre todo en sus textos de «ficción crítica»— el saber racional (científico, filosófico) y el conocimiento narrativo (ficcional, imaginativo). Son muchos los lugares donde Borges puso en evidencia esta cuestión, pero conviene recordar algunos de ellos. En «Magias parciales del Quijote» escribió: «Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte» (Borges, 2010: 43). En una de las notas incluidas en *Discusión*, Borges sitúa entre los «insospechados y mayores maestros» del género fantástico a «Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant o Francis Bradley» (2009, I: 450). Y en «Avatares de la tortuga» declara: «Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) puede parecerse mucho al universo» (Borges, 2009: 429).

Como se deduce de este último ejemplo, la duda recae sobre la «coordinación de palabras» y su capacidad para representar —o «parecerse» a— la realidad, al menos en su capacidad para hacerlo mediante un tipo de discurso privilegiado. Así, resulta coherente que tanto Borges como Enrique Vila-Matas se empleen en desposeer a la cita textual de su valor probatorio, que anulen el valor referencial de los nombres propios o de personajes históricos en sus textos³³, y que perviertan o desborden las funciones de los géneros ensayísticos entendidos como formas excluyentes de conocimiento. Ambos autores realizan este último

³³ En el caso de Borges, solo por poner algunos ejemplos, en «Tlön Uqbar, Orbis Tertius» están Adolfo Bioy Casares, Martínez Estrada, Pierre Drieu La Rochelle o Alfonso Reyes, y en «La muerte y la brújula» Patricio Gannon y Emir Rodríguez Monegal. Por su parte, Vila-Matas ha incluido en sus obras a escritores, amigos y otras personas reales como Sergio Pitol (*Lejos de Veracruz*, 1995), Paul Auster (*Dublinésca*, 2010) o Chus Martínez (*Kassel no invita a la lógica*, 2014). En los últimos tiempos el propio Vila-Matas ha sido transformado en personaje de ficción en libros de Antonio Tabucchi (*Se está haciendo cada vez más tarde*, 2002), Gonçalo M. Tavares (*Biblioteca*, 2004), Sergio Pitol (*El mago de Viena*, 2005), Alberto Manguel (*Todos los hombres son mentirosos*, 2008), Paul Auster (*Invisible*, 2009), Agustín Fernández Mallo (*Nocilla Lab*, 2009), Antoni Casas Ros (*Enigma*, 2010) o Valeria Luiselli (*La historia de mis dientes*, 2013). En este último libro conviven las figuraciones ficticias de Borges y de Vila-Matas.

ejercicio, que se sitúa en el centro de nuestras reflexiones sobre la «ficción crítica», no rebajando el ensayo como «forma de conocimiento» al nivel de la ficción como «forma de entretenimiento», sino, en todo caso, elevando ambas modalidades escriturales a una nueva dimensión.

El nominalismo, siguiendo los planteamientos de Guillermo de Ockham, plantea efectivamente que en «el nombre de la rosa» está la rosa (quizá por eso Umberto Eco era tan borgeano, y por eso el poema «El gólem», como el cuento «Funes el memorioso», es tan irónicamente nominalista). El inconveniente, sobre el que ya hemos advertido anteriormente, radicaría en atribuir al escritor un pensamiento filosófico por el que él no aboga, aunque sí sienta la poeticidad del mismo y versifique o literaturice con él. Borges no es un escritor platónico, aunque sabe que la rosa nunca podrá aprehenderse con ningún nombre y quedará, como el tigre, más allá del poema. En «Juan I, 14» Borges plantea esto en clave teológico-gnóstica: el Logos divino solo puede reflejarse en el logos humano, y la poesía del logos es la que usa la palabra para reflejar ese pensamiento emocionado, pero la palabra humana —sujeta al tiempo— nunca será la Palabra, que está más allá y más acá del tiempo³⁴. También en la descripción del Aleph sucede algo similar. El lenguaje es tiempo y por lo tanto nunca puede captar la eternidad. Sin embargo, el «existencialismo textual» reduce la inquietud del platonismo, porque transfiere al ámbito de la escritura el problema de la realidad del mundo y de su trascendencia: su trascendencia es su inmanencia.

Sin embargo, esa línea de fuga no es una postulación del nominalismo, sino, de nuevo, la aplicación borgeana de una inquietud filosófica. En este sentido, cabría decir que Borges coincidiría con Ockham en el *dictum*: *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*, es decir, «los entes no deben multiplicarse sin necesidad». La literatura —como la noche y la ceguera— reducen el mundo a lo esencial, lo cual no quiere decir que haya una creencia firme en que las palabras tienen el poder absoluto, sino que la única realidad válida para el poeta es su texto, donde crea y recrea el mundo en que se reconoce. Cabría, pues, decir que

³⁴ Véase, además de *La poesía del logos* (1992), un artículo posterior donde Vicente Cervera Salinas amplía estos planteamientos sobre el poema: «El universo sensitivo del verbo poético: Borges y el “olor de la carpintería”» (2011).

el platonismo, en efecto, entraría a formar parte de ese «existencialismo textual» como una pieza más, una rama más de su universo, y por eso Borges recrea poemas y cuentos sobre ello. Pero tal vez el nominalismo también lo sea: una expresión literaria más. Ni Borges ni Vila-Matas son, pues, nominalistas ni platónicos, pero son sensibles a ambas formas de pensamiento y crean a partir de ellas en la Ciudad textual, que es su única patria.

1.2. *El mito de Babel y el paradigma adámico*

Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios,
usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos
ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua
es dialectal y que, noventa pisos más arriba, es
incomprensible.

«La biblioteca de Babel», *Ficciones*

J. L. BORGES

¿Pueden todavía las lenguas caídas, en la totalidad de sus intenciones,
acercarnos al lenguaje puro?

«El fondo eterno», *Impón tu suerte*

E. VILA-MATAS

1.2.1. **Génesis (1): el valor «mágico» de la palabra en Borges**

Hágase la luz.

Génesis 1:3

El verdadero cambio de paradigma que deja atrás la concepción tradicional del lenguaje como mero instrumento —bien de comunicación, bien de conocimiento— y lo intuye en todas las esferas de lo humano tiene lugar con la eclosión del llamado «giro lingüístico». Pero aún hemos de esperar para internarnos en esos bosques. Por el momento, habida cuenta de la influencia que el sustrato griego ejerce sobre nuestras formas de pensamiento referidas al estudio del lenguaje y de la literatura, detengámonos en otro de los pilares sobre los que se asienta la cultura occidental: la religión judeocristiana, que engloba en su tradición la omnipotencia creadora del lenguaje (el Verbo) y la conciencia

radical del límite (la mística): «In principio erat Verbum [...]. Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis [...]» (Juan 1:14).

Como todas las civilizaciones, la nuestra cuenta con sus propios mitos explicativos del origen del lenguaje y de su capacidad creadora. Estos relatos, repartidos en distintos episodios del *Antiguo y Nuevo Testamento*, han ejercido una influencia determinante en la evolución de las distintas concepciones lingüísticas, por lo que son de referencia obligada en nuestro intento por evidenciar la tradicional problematicidad del lenguaje como objeto de estudio, sobre todo en el movimiento de transición entre los dos sistemas mítico-simbólicos principales que constituyen nuestra identidad cultural.

Respecto al tema que nos ocupa, de las Sagradas Escrituras destaca con particular relevancia el *Antiguo Testamento*. Siendo la Escritura fundamental del judaísmo y la primera parte del canon cristiano, la llamada Biblia hebrea reúne un compendio de textos históricos, legendarios, proféticos, legales, filosóficos y poéticos, escritos en su mayoría en hebreo. Esta recopilación está compuesta por treinta y nueve libros divididos originalmente por temas, por autores o por la longitud de los rollos de pergamino o papiro en que fueron escritos y reproducidos. Como es sabido, el primero de estos libros es el Génesis, en el que se narra el origen del mundo y del género humano.

En la relación entre el orden temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato, el comienzo cronológico de la historia cosmogónica y el del discurso coinciden en el mismo punto. Así, en el primer versículo del texto, leemos: «En el principio creó Dios los cielos y la tierra» (Génesis 1:1). Este acto de creación omnipotente tiene lugar *ex nihilo* y su método no se menciona ni se sugiere hasta el versículo tres, cuando el mito bíblico fundacional sitúa al lenguaje en primer plano describiendo las primeras intervenciones del Creador como actos de designación de los fenómenos naturales: «Dijo Dios: ‘Sea la luz.’ Y fue la luz. Vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Llamó a la luz ‘día’, y a las tinieblas llamó ‘noche’. Y fue la tarde y la mañana del primer día» (Génesis 1:3).

La cultura occidental se funda, así, en una cosmogonía logocéntrica, un mito de creación unificadora que, con tal demostración de poder, bien podría haber

servido para asegurar la veracidad de la palabra. Sin embargo, como ha señalado Alejandra Jaramillo (2006: 168), se resquebraja debido a su mayor contradicción: la palabra *Dios* debía contener su esencia. En unos celebrados versos de «El Golem», Borges escribe: «Y, hecho de consonantes y vocales, / habrá un terrible Nombre, que la esencia / cifre de Dios y que la Omnipotencia / guarde en las letras y sílabas cabales» (2010, II: 437). Este reparo, la dificultad de acceder a esa realidad incondicionada detrás del nombre *Dios*, es la del cabalista, pero también la del místico³⁵.

En el siglo V, el llamado Pseudo Dionisio declaró en la *Teología mística* que el lenguaje humano era impotente a la hora de decir los atributos y las cualidades de Dios, por lo que estos solo podían tener un valor tropológico, es decir, figurado. Su influencia puede rastrearse hasta el Renacimiento en la obra y el pensamiento de filósofos, teólogos y poetas como Erígena, Tomás de Aquino, Dante, Eckhart o Nicolás de Cusa. Sin embargo, al decir de Jaime Rest, las consecuencias últimas de este planteamiento solo tuvieron lugar a partir del afianzamiento del nominalismo, de tal modo que «cuando los nominalistas hicieron evidentes el desajuste entre lenguaje y realidad, se tornó asimismo manifiesto el hecho de que las palabras jamás pueden ofrecer transcripciones literales; únicamente les cabe la referencia y el asedio metafóricos» (2009: 149). Esta confluencia de mística y nominalismo habría hecho posible que alguien como San Juan de la Cruz se aventurara a tratar de evocar el encuentro del hombre con la divinidad. Asimismo, en su herencia se hallarían las obras que protagonizan una renovación del lenguaje místico desde experiencias

³⁵ Aunque existe una vasta bibliografía sobre el tema, son fundamentales los libros de Gershom Scholem *La cábala y su simbolismo* (1978) y *Las grandes tendencias de la mística judía* (2000). Borges tuvo oportunidad de conocer y tratar a Scholem en varias ocasiones, lo cual acentuó su interés por la mística judía, que ya cultivaba desde sus años de formación en Ginebra y su lectura de la novela *El Golem* (1915), de Gurtav Meyrinck, que más tarde incluiría entre los títulos de su *Biblioteca personal*. Algunos textos de ficción borgeanos en los que queda patente este interés son los cuentos «Las ruinas circulares», «El milagro secreto» y «La muerte y la brújula», incluidos en *Ficciones* (1944); «Los teólogos» y «La busca de Averroes», recopilados en *El Aleph* (1949); o el célebre poema «El Golem», publicado originalmente en 1958 en la revista *Davar* e incluido posteriormente en *El otro, el mismo*, de 1964. También en ensayos y conferencias como la célebre de sus *Siete noches* abordó magistralmente Borges el tema de la Kábala. El interés de Borges por los misterios hebraicos ha sido estudiado de forma extraordinaria por grandes críticos hispanoamericanistas. Son más que recomendables los artículos de Jaime Alazraki «Kabbalistic Traits in Borges' Narration» (1971), «Borges and the Kabbalah» (1972a) y «El Golem de Jorge Luis Borges» (1972b), así como el libro de Saúl Sosnowski *Borges y la cábala: la búsqueda del verbo* (1976).

esencialmente laicas, del Barroco al postmodernismo —que tiene mucho de barroco³⁶—, pasando por el vanguardismo, en cuya experiencia artística sitúa Jean-François Lyotard (1988) una manifestación especialmente intensa de lo sublime.

Borges ha figurado literariamente el carácter inefable de la Divinidad o el Misterio en varios de sus textos. Entre ellos se cuentan algunos relatos tan distintos como «La biblioteca de Babel», «La escritura del Dios» o «El espejo y la máscara». En Vila-Matas esta cuestión discurre de una forma muy personal a través de prácticamente toda su obra, aunque cobra especial relevancia en novelas como *El viaje vertical* (1999), *Bartleby y compañía* (2000) o *Dublinesca* (2010), donde el protagonista se embarca en la búsqueda incomunicable de su «centro». Cabe advertir, no obstante, que en ambos escritores lo trascendente y lo sublime se textualiza en una fe laica de carácter poético, en el caso de Borges, y artístico-literario, en el de Vila-Matas.

En un libro de título enormemente significativo, *La precariedad de la forma* (2011), Antonio Gómez López-Quñones ha abordado algunos aspectos relacionados con el tratamiento de lo sublime en la obra de Enrique Vila-Matas. Nosotros nos ocuparemos de puntualizar algunas cuestiones importantes en los siguientes capítulos de esta tesis, cuando centremos nuestra atención en las diferentes formas que la literatura ha dedicado a figurar lo innombrable. Por otra parte, Aníbal González (2015: 65-71) parte del hecho de que los cuentos de Borges han sido modelo de muchas grandes novelas hispanoamericanas, especialmente de aquellas que suelen agruparse bajo el marbete del *Boom*, para especificar esta relación en la influencia que tiene el «El Aleph» en «la evocación

³⁶ En *La estética contemporánea*, el prestigioso filósofo del arte Mario Perniola ha escrito que «el Barroco pretende reproducir, a través de medidas artísticas, el efecto causado por lo sublime, que tiende hacia lo infinito, lo informe, lo inagotable» (2016: 63). A la búsqueda de la expresión de movimiento, el contraste entre luces y sombras, la disolución de los contornos y la asimetría, «se añade [según Perniola] la referencia a lo indeterminado, a lo inaprensible, a lo ilimitado, que se manifiesta formalmente en el cubrir, ocultar, esconder ciertas partes esenciales a aquello que se desea traer a escena: eso que se encuentra bajo la superficie de las formas o, incluso, aquello que está fuera de ellas, que excita la fantasía y la introduce en mundos maravillosos, inmensos, inescrutables» (2016: 63). Según estas ideas, la experiencia estética barroca tiende a una sobreexcitación que anula o disuelve la identidad individual, a la que en ningún caso son ajenos los textos de Borges ni de Vila-Matas.

literaria de lo trascendente y de lo sublime» y en la concepción de «novela total» que trabajaron autores como Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa e incluso Bolaño.

Volviendo al libro del Génesis, una vez que el día y la noche han sido individualizados y nombrados —dotados de ser— en el capítulo segundo es Adán, el primer hombre, quien hace uso del don divino del lenguaje y designa a los seres animados (Génesis 2:19). Este capítulo, además de ser el primero en el que Yahvé interpela al hombre, es aquel en que tiene lugar el enigmático episodio del nombramiento de los seres animados «por su nombre» (*nominibus suis*); episodio similar al que cuenta Borges en «La muralla y los libros»³⁷, donde el legendario emperador Huang Ti, inventor de la escritura y la brújula, «dio su nombre verdadero a las cosas» (2010, II: 14). Es decir, aquí se propone el tema que Umberto Eco, en su estudio sobre la búsqueda de la lengua universal en Europa, denomina «del Nomoteta» o primer creador del lenguaje³⁸.

El semiólogo italiano subraya la importancia de este pasaje, en el que intuye un planteamiento de la clásica polémica sobre el origen convencional o natural del lenguaje expuesta en el punto anterior de esta tesis. Un lenguaje que, como el que presuntamente utiliza Yahvé para crear los fenómenos naturales, desconocemos totalmente y representa, en cuanto que *lingua adamica* de origen divino, la perfección que permite la identificación exacta entre las palabras y las cosas, por un lado, y garantiza la unidad de la especie humana, por otro. «Cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza» (390d, 9), señala Crátilo en el diálogo platónico, postulando así una concepción del lenguaje como reflejo armónico del mundo (*imago mundi*), en estrecha relación con el paradigma

³⁷ «La muralla y los libros» fue publicado por vez primera en *La Nación*, el 22 de octubre de 1950. Posteriormente fue incorporado al volumen *Otras inquisiciones* (1952, 1960).

³⁸ Al igual que la preocupación por el origen y la adquisición del lenguaje, el tema del Nomoteta es común a muchas culturas (Nubiola, 2000: 90-91). Para los japoneses la creadora del lenguaje es la diosa del sol, Amaterasu; en China fue el Hijo del Cielo, T'ien-tzu, quien dio el lenguaje a los hombres; mientras que entre los griegos su origen está asociado a Prometeo, quien al robar el fuego del Olimpo y traerlo a los hombres hace que estos se tornen sociables y comiencen a hablar. George Yule (2007: 7) señala que, de acuerdo con una tradición hindú, el lenguaje fue creado por la diosa Sarasvati, esposa del creador del Universo, Brahma, y recuerda que en la mayoría de las religiones el lenguaje parece tener un origen divino. Respecto de este tema, Platón también menciona la intervención seminal de un dador de nombres o *legislador* (Crátilo, 388a 1), e intuye como inventor de la escritura al dios Thoth (*Fedro*, 274 y ss.).

adámico en el que a cada ser le corresponde «su nombre» natural y necesariamente.

Eco se pregunta: «Ogni nome dato da Adamo è il nome che *doveva* avere l'animale a causa della natura o quello che il Nomoteta ha deciso arbitrariamente di assegnargli, *ad placitum*, instaurando così una convenzione?»³⁹ (2012: 14). Este interrogante pone en evidencia la extrema delicadeza que el fragmento bíblico presenta desde el punto de vista interpretativo, pues la traducción de *nominibus suis* por el enunciado «por su nombre» o «por sus nombres» no favorece en absoluto la resolución del problema, ya que puede referirse, bien al nombre que correspondía a cada animal por derecho extralingüístico, o bien a los nombres que ahora nosotros les atribuimos a partir de la seminal convención adámica.

Ambos casos, la creación de los fenómenos naturales por Yahvé y la designación de los seres animados por Adán, ejemplifican las primeras aproximaciones relacionadas con el lenguaje que tienen lugar en la Biblia. Sin embargo, a este corpus teológico-mítico debemos añadir las palabras del apóstol San Juan, cuando en su primera epístola, declara: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios» (Juan 1:1). Según esta tradición, el acto de la creación es, ante todo, un acto de la palabra. Vemos cómo según el relato bíblico la palabra está en el comienzo de todas las cosas, cómo es atributo esencial del Creador y cómo acaba identificándose con Él. De tal modo que no resulta insignificante recordar que, según la doctrina neoplatónica desarrollada por Plotino y algunos de sus continuadores, como Porfirio, Jámblico o Proclo, de lo Uno —unidad absoluta, realidad suprema— derivan las demás realidades, la primera de las cuales sería el *Logos* o Verbo⁴⁰.

³⁹ Trad. propia: [¿Cada nombre dado por Adán es el nombre que *debía* tener el animal a causa de la naturaleza o aquel que el Nomoteta ha decidido asignarle arbitrariamente, *ad placitum*, instaurando así una convención?].

⁴⁰ Con Plotino y el neoplatonismo la filosofía se convierte en religión y, en última instancia, en misticismo. La culminación de esta forma de pensamiento es la unión extática con Dios, con el Uno inefable. De modo que si el proceso que origina el pensamiento griego puede definirse como el giro de la religión a la filosofía —recordemos la crítica filosófica de las creencias religiosas que tiene lugar durante la llamada Ilustración griega de los siglos iv y v a. C.—, en Plotino asistimos al proceso contrario que nos conduce de la filosofía a la religión (Alsina Clota, 1989: 13).

De manera que los distintos pasajes citados otorgan a la palabra el estatus de instrumento creativo único, hecho del cual, como señala el lingüista Xavier Laborda Gil, se derivan dos implicaciones fundamentales: «La primera es que la denominación de las cosas es una acción connatural al hombre. El ser humano tiene la capacidad de atribuir designaciones y actúa en consecuencia. La segunda refiere que la creación del lenguaje antecede a la de la sociedad» (2013: s. p.). Adán hace uso del lenguaje aun siendo el primer y único hombre, por lo que esta última implicación, vinculada muy estrechamente a nociones muy posteriores como la de «giro lingüístico», sugiere que la lengua, al contrario de lo que pudiera parecer a simple vista, no surge en respuesta a una necesidad social, sino que su carácter instrumental radica en posibilitar —a partir de la lengua y no para ella— la dimensión social del ser humano.

Mientras que el naturalismo subyace en la concepción bíblica del lenguaje a través de la idea de que existe una conexión unívoca e irrevocable entre las cosas y el nombre que les ha sido otorgado, se da también una suerte de convencionalismo radical en cuanto que la realidad misma es creada con la palabra. El verbo está en el origen de todo. Y esto lo sabe bien Enrique Vila-Matas cuando, en conversación con la escritora Lina Meruane acerca del origen de la frase «Cuando anochece, siempre necesitamos a alguien» —*leitmotiv* de la novela *Aire de Dylan* (2012)—, responde:

Yo creí que era de Scott Fitzgerald porque sonaba totalmente a ‘Suave es la noche’, por ejemplo. Entonces, pensé: el padre del guionista que inventó la frase se la tuvo que oír, por ejemplo, a su abuela. No le salió porque sí, sino que venía de alguna otra parte. La investigación me llevó a la Biblia: ‘Al comienzo estaba el Verbo’. Es decir, descubrí que me había adentrado en una investigación que era infinita y llegaba al origen de la palabra misma, al comienzo de la Biblia, y por tanto llegué a la conclusión de que en realidad las palabras, las frases, son de todos. (Meruane, 2013: s. p.)

El origen bíblico y naturalista del lenguaje concede al escritor la idea de que «todo ya estaba ahí», preexistiendo al uso que podamos hacer de ello. De modo

que, en un sentido fuerte, las palabras no nos pertenecen —«son de todos»— y están más allá del hablante, como en el llamado «realismo ingenuo» los objetos tienen una existencia totalmente independiente respecto del observador. La aplicación literaria de este planteamiento, que Borges eleva a cotas altísimas en sus ensayos, poesías y ficciones, deriva en un cuestionamiento radical de la idea de originalidad y desemboca finalmente en una ponderación de la reescritura como forma legítima de creación. Más adelante, cuando abordemos los conceptos teóricos de «semiosis ilimitada» y de «círculo hermenéutico», comprobaremos de qué manera el concepto de originalidad queda inutilizado si el lenguaje se muestra incapaz de señalar una verdad o de encontrar un sentido último extralingüístico. Es entonces cuando la escritura pasa a formar parte del círculo hermenéutico y la creación se vuelve recreación interpretativa: la creación como comentario y la crítica como ficción.

A partir de esta fecunda noción combinatoria, que Vila-Matas hereda también por vía del escritor francés Raymond Roussel y del grupo de vanguardia OuLiPo, ambos autores conceden a la literatura posibilidades infinitas dependientes de un número finito de palabras, metáforas, figuras y temas. Borges rastrea en textos de otros la reiteración de esa lengua poética atemporal: piénsese en «Kafka y sus precursores» o en aquellos textos que persiguen la esfera de Pascal, el sueño de Coleridge o el ruiseñor de Keats, incluidos en el libro *Otras inquisiciones*, que fue publicado originalmente por la editorial Sur en 1952. Mientras que Vila-Matas la hace evidente en su propia escritura dedicando una parte de su obra a volver sobre los mismos temas e incluso sobre las mismas frases. Un ejemplo vilamatiano de la reorganización del material literario en torno a un tema común, *repetido*, serían sus novelas de la llamada «trilogía metaliteraria»: *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005). El lector, como estudiaremos más adelante, garantiza la actualización del hecho poético en estos ejercicios combinatorios y potenciales del sistema literario.

Otra de las herencias notables del paradigma bíblico que la literatura moderna todavía acusa recae en el poder creador, performativo, que la tradición bíblica y cabalística otorga al lenguaje y que está muy presente en las literaturas de Borges y de Vila-Matas. Ante la imposibilidad de conocer verdaderamente la

realidad o de conectar con ella a través del lenguaje, el escritor tematiza el proceso semiótico y confunde o identifica los planos real y ficcional en una totalidad lingüística indiscernible. La literatura es vida y la vida es literatura: esto nos permitirá desarrollar más adelante la noción de «existencialismo textual» y la práctica del lenguaje (escritura) como acto creador de realidades. En el apartado anterior hacíamos mención al valor «mágico» —no necesariamente sobrenatural— que Borges otorga a la palabra. Este valor actúa con manifiesta productividad en relatos como «Tlön Uqbar, Orbis Tertius» o «Las ruinas circulares» —ambos recogidos en *Ficciones*—, donde el lenguaje revela su poder formador de mundos e individuos (siquiera bajo el amparo de los sueños). En otros textos su presencia es más sutil y quizá también más interesante, como en «Tema del traidor y del héroe» o en «Emma Zunz».

Utilizamos en un sentido amplio las ideas de *performance* y *performatividad*. De forma específica, el concepto de *performatividad* hace referencia a la capacidad que tienen algunas expresiones lingüísticas para convertirse en acciones y transformar la realidad. En 1955, John L. Austin dedicó una serie de conferencias impartidas en la Universidad de Harvard a reflexionar sobre este tipo de expresiones que, más que describir o enunciar una situación, constitúan en sí mismas acciones que modificaban la realidad. En la primera de estas conferencias, titulada «¿Cómo hacer cosas con las palabras?», Austin habló de expresiones «performativas» refiriéndose a verbos como *jurar*, *declarar*, *legar* o *bautizar*, con los cuales se pueden producir oraciones que implican una acción de forma inmanente⁴¹. Evidentemente, esto no quiere decir que a través de un «acto de habla» podamos modificar a nuestro antojo la realidad física, lo que implicaría, entre otras cosas, una comprensión muy limitada de lo que puede entenderse por *realidad*. Nosotros ampliamos de forma figurada el sentido que Austin ofrece de lo performativo porque los textos que nos ocupan lo exigen, y porque, como se verá, la idea de *realidad* que manejamos —también Borges y

⁴¹ Por ejemplo, cuando un juez pronuncia la oración «Yo os declaro marido y mujer», el matrimonio se constituye y la realidad se modifica.

Vila-Matas— no se reduce al conjunto de fenómenos físicos perceptibles y sensibles.

Nuestra ampliación del concepto de *performatividad* se apoya también en la actualización de las propuestas de Austin que Roland Barthes realizó en su célebre ensayo «La muerte del autor», de 1968, donde recurre a la idea de *performatividad* para referirse a la escritura:

[...] es que escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de 'pintura' (como decían los Clásicos) sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman *performativo*, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en el que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere. (2002: 68-9)

Barthes ve en lo *performativo* una especie de liberación de la escritura respecto del asunto. Al contrario que sus predecesores, la escritura moderna asume que el trabajo indefinido sobre la forma no garantizará en ningún punto la sincronización entre el movimiento de la mano y el pensamiento, la pasión o el tema, por lo que la escritura debe reivindicar su autonomía, su ser ella misma sin la tutela del Autor y sin su voluntad de *decir* algo. En la lectura el texto se hace realidad como experiencia de quien lo lee. Por eso Barthes enuncia la controvertida sentencia de que «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (2002: 83), pues a través de lo *performativo* la escritura produce una subjetividad —la del lector, anónimo y personal a un tiempo⁴²— que no es sino una forma de entender el mundo y dotarlo de sentido.

⁴² Para Barthes, la escritura también produce la subjetividad del escritor; así el lenguaje actúa, «performa» las dos figuras que vienen a encontrarse en el texto: «el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto, en absoluto, de un ser que preceda o exceda su escritura; no es, en absoluto, el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*» (Barthes, 2002: 79).

En «Tema del traidor y del héroe», que fue publicado en *Sur* en 1944 y luego incluido en la sección *Artificios* del libro *Ficciones*, se narran bajo los moldes de una ejemplar «ficción crítica» los avatares de un personaje muy peculiar, el irlandés y «capitán de conspiradores» Fergus Kilpatrick. Ante los recurrentes fracasos de la rebelión, los conspiradores deducen que hay un traidor entre sus filas. Kilpatrick encarga a su lugarteniente, James Nolan, que lo investigue, y este pronto desvela que el propio Kilpatrick es el traidor. Sin más dilación, el capitán de los conspiradores es condenado a muerte. Sin embargo, para «no perjudicar a la patria», que lo considera un héroe, deciden disimular su ejecución tras una puesta en escena cuidadosamente elaborada, que recrea un atentado público en el que la muerte del traidor queda diluida como un efecto colateral del mismo: «Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad» (Borges, 2009: 890). Esta realidad histriónica, simulada, se inmiscuye sin más sobre esa otra realidad factual. Centenares de actores participaron en una representación que abarcó muchos días y muchas noches: «Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda» (Borges, 2009: 891). Igual que para suprimir el pasado basta solo con destruir los textos que lo registran, de este relato se deduce que para crearlo y darle forma basta con escribir esos textos.

Decíamos que «Tema del traidor y del héroe» es ya una «ficción crítica» porque, además del título ensayístico y su característica estructura de *mise en abyme*, su elaboración se apoya en la glosa y el comentario de unos hechos, no acontecidos, sino narrados por un personaje llamado Ryan en su biografía del traidor y héroe Fergus Kilpatrick, bisabuelo del biógrafo. Es más, Borges no se limita a comentar dicha biografía, sino que realiza un comentario de su propio relato, o del argumento que ha imaginado y que podría convertirse en un relato (no necesariamente este), supuestamente amparado bajo el influjo de Chesterton y de Leibniz. En las últimas líneas del cuento, el narrador declara que, a pesar de haber descubierto los motivos y las circunstancias de la muerte de su bisabuelo, Ryan ha resuelto no desvelar la verdad de aquella traición y, en su lugar, «publica un libro dedicado a la gloria del héroe» (Borges, 2009: 891). Igual que en el libro del Génesis, en «Tema del traidor y del héroe» la ordenación del lenguaje —la narración, el relato— *genera* realidad.

Conviene, además, notar que en este cuento Borges da espacio otra vez a la vieja contienda entre naturalistas y convencionalistas. Si a Aristóteles debemos la idea de un signo arbitrario, esencialmente desvinculado de las cosas, que permite en última instancia recrear realidades mediante la modificación de los signos que las identifican, Platón está presente en el relato por la manera en que el narrador sospecha el carácter cíclico de las circunstancias del crimen, que «parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades» (Borges, 2009: 889)⁴³. El hecho de que Nolan hubiera traducido al gaélico las tragedias de Shakespeare *Julio César* y *Macbeth*, el interés del delator por los *Festpiele* de Suiza (vastas representaciones teatrales que requieren miles de actores y recrean sucesos históricos) o el paralelismo entre la muerte de Kilpatrick y la de Lincoln —ambos muertos en un teatro—, llevan al narrador a pensar en la historia decimal de Condorcet, en las morfologías de Hegel, Spengler y Vico o en los hombres de Hesíodo, pero sobre todo en la transmigración de las almas, muy presente en el pensamiento de Platón donde el alma es inmortal y pertenece al mundo de las Ideas.

El narrador del relato registra que la mujer de Julio César, Calpurnia, «vio en sueños abatida una torre que le había decretado el Senado» (Borges, 2009: 889), y establece un paralelismo con el presunto incendio de la torre circular de Kilgarven —lugar de nacimiento de Kilpatrick— la víspera de la muerte del héroe. Esto, entre otros datos, es suficiente para equiparar los destinos del emperador romano y del conspirador irlandés. No obstante, es interesante notar el detalle de que Calpurnia vio esa torre «en sueños» y que la noticia del incendio de Kilgarven fue publicada con «falsos y apócrifos rumores». ¿Son reales el derrumbe y el incendio? ¿Sucedieron realmente? ¿Basta con que fueran *relatados*? El final del relato parece confirmar que así es.

Por otro lado, en «Emma Zunz» —publicado también en *Sur* en 1948 y recogido un año después en *El Aleph*— Borges ofrece al lector una serie de

⁴³ La teoría del tiempo cíclico, que Nietzsche hizo famosa bajo su concepción del Eterno Retorno, está presente en varios textos de Borges, como «El jardín de senderos que se bifurcan», publicado por primera vez en 1942, o incluso «Nueva refutación del tiempo», incluido en *Otras inquisiciones* (1952). Desde un punto de vista abiertamente especulativo, el escritor había abordado ya estas ideas en dos ensayos tempranos de *Historia de la eternidad* (1936): «La doctrina de los ciclos» y «El tiempo circular».

acontecimientos aparentemente inconexos y anodinos, a los que solo la protagonista es capaz de dar un *sentido* trazando su venganza mediante un relato persuasivo, cuya conexión con la verdad de los hechos es del todo arbitraria y convencional. La sucesión de la narración propuesta —que en un principio nada tiene que ver con los hechos acontecidos— se impone como versión válida. El narrador deja constancia de ello al final del cuento, donde leemos:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios. (Borges, 2009: 1018)

Como en el caso de la representación teatral que encubre la ejecución de Kilpatrick en «Tema del traidor y del héroe», en «Emma Zunz» el simulacro se acaba *realizando*.

1.2.2. Génesis (2): La escritura «performativa» de Enrique Vila-Matas

Alt+F4

Comando para «cerrar una ventana» en Windows

Algo similar ocurre en la novela de Enrique Vila-Matas *Mac y su contratiempo* (2017), donde el narrador modifica las historias que lee al mismo tiempo que estas modifican su propia realidad. Mientras Mac, el protagonista de la novela, lee la novela de su vecino Ander Sánchez —curiosamente titulada *Walter y su contratiempo*—, cree leer en ella una infidelidad cometida por su propia mujer, Carmen, que finalmente ocurre traspasando las fronteras de la ficción. En el

trasfondo de esta novela, que tiene entre sus mayores referencias explícitas la teoría cuentística del propio Borges, hallamos una singular ponderación del papel que las historias y los relatos representan en nuestras vidas. No es casual que el título de la novela de Vila-Matas y el de la novela del personaje Ander Sánchez sean casi el mismo, poniendo en evidencia las conexiones que se establecen entre el mundo del lector —nosotros, pero también Mac— y el del autor —Vila-Matas, pero también Ander Sánchez en la novela. En un momento dado, hacia el final del libro, el narrador declara: «hay cuentos que se introducen en nuestras vidas y prosiguen su camino confundiendo con ellas» (Vila-Matas: 2017: 290). Esta idea es fundamental en la poética del autor, hasta el punto de que buena parte de su literatura gira en torno a las formas de «contaminación» entre el texto y la realidad extratextual, bajo el signo de una escritura performativa que se esfuerza por ir más allá de la tradicional trasposición de elementos reales en el plano literario —que Borges ejecuta con destreza magistral— para trasponer, al contrario, la ficción en el plano físico-real.

Célebres son los casos de las conferencias y lecturas teatralizadas en las que Vila-Matas evoca partes de una obra en construcción, que puede verse luego influida por los efectos de la exposición pública. De hecho, estas conferencias cobran mayor interés si se las interpreta en su relación con esas otras conferencias ficcionales que pueblan su literatura —ejemplos excepcionales y novedosos de «ficción crítica»—, donde el narrador diserta de forma oral y la transcripción de sus palabras ocupa materialmente las páginas del libro. Algunos ejemplos importantes los encontramos en las novelas *Extraña forma de vida* (1997), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Aire de Dylan* (2012) o *Kassel no invita a la lógica* (2014).

Aire de Dylan es probablemente uno de los ejemplos más significativos de la serie, y en sus páginas se juega abiertamente con la idea —que hemos leído ya en «Emma Zunz»— del poder performativo de la palabra, que puede volver «verdadera» la narración de unos hechos «muy sentidos»:

El caso es que entré en la conferencia que el joven Vilnius titulaba *Teatro de realidad* pensando que estaría allí solo unos minutos y por eso me coloqué en la

última fila, muy cerca de la puerta. No había para nada previsto que el cuento montado sobre su propia vida, aquella especie de teatro sin teatro de aquel joven orador, pudiera atraparme, sorprenderme como lo hizo. Era teatro sin teatro porque en todo lo que él nos fue leyendo se notaba perfectamente que era hechos verdaderos y muy sentidos (Vila-Matas, 2012: 20)

La conferencia —cuyo título, de nuevo, no es nada casual— se desvela performativa por dos motivos: por la actuación del sujeto que la pronuncia y por la actuación de la propia conferencia sobre el plano de lo real, en el que se mueven los oyentes, los espectadores y los lectores. En este sentido, *Kassel no invita a la lógica* es un caso paradigmático y especialmente complejo, que Cristina Oñoro ha estudiado en profundidad en su ensayo *The writer is present*, publicado en 2016⁴⁴.

Como es sabido, Enrique Vila-Matas participó durante una semana del mes de septiembre de 2012 en la famosa feria de arte contemporáneo Documenta 13 como «Writer in residence», no instalado en una institución al uso, sino en la mesa de un restaurante chino a las afueras de Kassel, la ciudad que cada cinco años acoge esta importante exposición internacional. El mismo narrador, presunto alter ego del autor, presenta así la inauguración de su singular *performance* parodiando, como él mismo afirma, la voz de Borges:

[...] nada más entrar en el Dschingis Khan vi la rancia mesa redonda y no podía casi creerlo: al fondo del mustio rincón que me habían asignado había una especie de camilla con un horrendo florero y un gastado y ya envejecido cartón amarillo donde se leía: *Writer in residence*. Y, aun así, no salí corriendo. Yo, que tantos hombres había sido (pensé parodiando a Borges), era ahora tan solo un escritor residente al que habían invitado para que montara un número chino. (Vila-Matas, 2014: 115)

⁴⁴ Véase también el artículo de Cristina Oñoro: «Los fantasmas de Hamlet. Teatralidad, escritura y crisis en *Aire de Dylan* (2012), de Enrique Vila-Matas».

Kassel no invita a la lógica es sin duda el resultado de esta experiencia, pero no solo. Como ha escrito Cristina Oñoro: «*Kassel no invita a la lógica* es mucho más que una novela-écfrasis en la que encontramos traducido al lenguaje escrito una experiencia de carácter visual» (2016: 161). Vila-Matas ha escrito un libro sobre la exposición, pero, además, ha desarrollado un proyecto artístico intermedial que trasciende los límites del signo verbal. En este hecho reside precisamente una de las claves para distinguir su literatura de la de Borges.

La referencialidad del poeta argentino es eminentemente literario-filosófica, mientras que Vila-Matas amplía el alcance hacia signos artísticos y espaciales, lo que posibilita una distinción teórica entre el signo verbal y un signo de carácter muchos más general⁴⁵. Aunque en el capítulo cuarto de esta tesis indagaremos de forma específica el tratamiento literario del espacio que Vila-Matas asume como un proceso abiertamente semiótico —en concreto, hablaremos de la «ciudad-palimpsesto» y del modo en que Vila-Matas lee Documenta 13 a partir de sus espacios—, conviene adelantar que el material con el que el escritor trabaja es de forma deliberada más heterogéneo y abarcador, desde un punto de vista sígnico, que el utilizado por Borges, lo cual asumimos en nuestra investigación como un estadio ulterior en la respuesta del escritor contemporáneo a la crisis del lenguaje. Esta nueva forma lingüística, en la que signo verbal y signo visual se compenetrán, tiene un significante e infinitos y variables significados, y sus funciones son, al mismo tiempo, hacer explícita la conciencia de dicha crisis y afrontarla desde dentro del propio lenguaje y de su praxis literaria. Efectivamente, la puesta en funcionamiento de esta amplia concepción del signo se da en *Kassel no invita a la lógica* mediante la interacción de distintos medios artísticos. Como bien ha señalado Cristina Oñoro, estos medios serían al menos cuatro:

⁴⁵ En 1968 se fundó en Inglaterra el grupo Art & Language con el propósito de cuestionar la relación entre arte y lenguaje, al mismo tiempo que, con obras como las elaboradas por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin o Harold Hurrell, se buscaba evidenciar la contingencia de nuestros mecanismos de percepción y de nuestras formas de catalogar y comprender lo que solemos entendemos por realidad (Véase la sección sobre literatura conceptual del sitio web *Sociedad Lunar. Literatura expandida*). Para una aproximación teórica y práctica a esta particular concepción del signo, véase nuestro artículo «Un arte general del signo: Imagen y escritura en las *cancellature* de Emilio Isgrò» (2018c).

1. Una instalación artística que consiste en el propio Enrique Vila-Matas escribiendo en el restaurante chino de Kassel entre el 11 y el 16 de septiembre de 2012 en el marco de la Documenta 13.
2. Una conferencia pronunciada por Vila-Matas en Kassel durante su participación en la exposición.
3. Un libro, titulado *Kassel no invita a la lógica*, publicado en la editorial Seix Barral en febrero de 2014.
4. Todo un contenido multimedia (fotografías de las instalaciones artísticas comentadas, vídeos de la ciudad de Kassel...) que ha ido publicando en su página web a raíz de la aparición del libro. (Oñoro, 2016: 161)

La web del autor representa un papel relevante en este juego relacional de signos y medios. Como en los casos anteriormente citados, en *Kassel no invita a la lógica* se reproducen pasajes de la conferencia pronunciada por el personaje narrador, pero, a diferencia de lo que ocurre en otros ejemplos, el lector del libro y de esa supuesta transcripción literal puede comprobar que en la web oficial del autor está anunciada la conferencia que efectivamente tuvo lugar durante su estancia en la ciudad de Kassel. Ahora sin afirmarlo de forma explícita, el narrador vuelve a parodiar el estilo borgeano al citar el inicio de su conferencia:

A modo de introducción, improvisé levemente sobre lo poco que llevaba ya escrito y dije más o menos (reconstruyo aquí con bastante fidelidad porque conservo aún lo que escribiera para ese inicio de conferencia y no he olvidado, por lo demás, los cambios que hice en ella sobre la marcha):

Vine a esta ciudad, vía Frankfurt, a buscar el misterio del universo y a iniciarme en la poesía de un álgebra desconocida. Y también vine a Kassel para tratar de encontrar un reloj oblicuo y un restaurante chino y, por supuesto, aunque creyera que podía ser tarea imposible, vine también para tratar de encontrar mi hogar en algún punto del desplazamiento mismo. (Vila-Matas, 2014: 288)

La reproducción textual de la conferencia, el comentario de la misma y su anuncio en la página web se superponen en un único plano que aúna la verosimilitud de una conferencia real, la ficcionalidad del evento narrado y la glosa de dicho evento. Este comentario, por voz del narrador que introduce los fragmentos textuales de la conferencia, ejerce de enlace necesario entre el mundo ficcional de la narración y el mundo real del anuncio (virtual, en este caso, al tratarse de una página web). La superposición se vuelve posible y aun inevitable por la utilización de estrategias próximas al género artístico de la *performance*, que refleja una concepción de la escritura situada en el «aquí y ahora» de la narración (Oñoro, 2016: 169). Esta temporalidad, más propia de géneros artísticos como la *performance*, el *happening* o la representación teatral, aleja la narración de uno de sus rasgos principales: la duración, que implica al mismo tiempo su falibilidad.

Como veremos más adelante, el ser temporal del lenguaje y del texto —su *historicidad*, al decir de Gadamer (2003: 372)— garantiza las fisuras del sentido, su carácter mutable y, por tanto, también su caducidad y su capacidad de actualización. La conciencia revolucionaria de este hecho, que las derivas deconstruccionistas del pensamiento y de la crítica contemporánea llevan al extremo, es una de las principales causas de la llamada crisis del lenguaje, por lo que resulta comprensible que de modo análogo se hayan desarrollado formas artísticas de expresión y representación que buscan revertir esa temporalidad apelando a una presentización radical del lenguaje y del signo en general. Las cada vez más frecuentes conexiones entre imagen y escritura son enormemente significativas, pero, también, por supuesto, los recursos a medios tan dispares como internet y la *performance*:

Las nuevas tecnologías funcionan como un amplificador intertextual del libro (a través del contenido multimedia desplegado en la web) y como un mecanismo meta-diegético que multiplica los niveles narrativos dentro de la obra (a través de las búsquedas en *Google* del narrador, la transcripción de *e-mails*, etc.). (Oñoro, 2016: 171)

En nuestro análisis del relato borgeano «Tema del traidor y del héroe» comentábamos que la imposición de una nueva realidad de los acontecimientos, por parte del biógrafo y de su relato, confirma el hecho de que el pasado solo existe por su registro textual, y que el futuro es asimismo una proyección discursiva. Teniendo esto en cuenta no es inútil señalar que la forma en que Vila-Matas afronta la rigidez del lenguaje verbal mediante la superposición de signos y medios de distinta índole cobra especial sentido en ese contexto, y que la relación que Cristina Oñoro ha intuido entre la novela y la *performance* no es de ningún modo arbitraria, sino que revela causas y efectos de tipo ontológico y epistemológico. En su lectura de *Kassel no invita a la lógica*, José María Pozuelo Yvancos parece apuntar en esta misma dirección:

La crónica del viaje a Kassel versa sobre el Artista y el Arte convertidos en signos que se dicen (se afirman y se niegan) a sí mismos, para proponer al espectador (o al lector) el pacto de un mundo en el que la palabra (o el cuadro, la *performance*, el filme) no sean subsidiarios de otra realidad [...] sino que sean otra cosa, hijos de la Idea que se encarna a sí misma como Realidad nueva. (Pozuelo Yvancos, 2014: 10)

Respecto de ese mundo en el que el signo se muestra autónomo y no es subsidiario de otra realidad, resulta especialmente interesante el relato de Vila-Matas «Porque ella no lo pidió», recogido en *Exploradores del abismo* (2007), incluido después en *Chet Baker piensa en su arte* (2011) y editado en 2015 de forma independiente. El cuento está dividido en varias partes, una de las cuales, titulada «El viaje de Rita Malú», reproduce el guion escrito por el autor-narrador con la intención de que la artista y reconocida *performer* Sophie Calle actuase siguiendo sus pautas. El acuerdo suscrito con la artista consistía en que durante un año Vila-Matas escribiría una vida que ella viviría. Pero ese pacto no llegó a cumplirse en la «vida real» por distintos motivos, así que el autor se propuso escribir precisamente sobre este suceso y sobre la parálisis creativa que, en la «vida real», había provocado el hecho de que la artista no continuara *viviendo* lo

que él había escrito. La continuación entre literatura y vida se muestra, en este punto, esencial y hasta necesaria.

Los personajes que pasan a vivir en el plano de la ficción —que viven lo escrito—, son una variante del tema de la inversión sueño-vigilia, pero sin transición: vivo lo que he escrito o escribo lo que quiero vivir. El mismo Vila-Matas (2018: 25) ha declarado, no sin ironía, que cuando va a emprender un viaje primero lo escribe y lo publica en la prensa para luego llegar a la ciudad elegida y vivir lo que previamente ha escrito. Como aclararemos más adelante, el viaje se torna así un ejercicio de lectura, en el que ambos procesos se identifican hasta el punto de que para Sophie Calle leer el texto escrito a propósito por el autor y vivirlo en su propia piel se habrían convertido en actos indistinguibles.

El narrador de «Porque ella no lo pidió» da un giro inesperado a este episodio real y en un determinado punto del relato arguye que todo ha sido resultado de su imaginación: ante la carencia de «auténtica vida», el narrador se ve impelido a provocarla. En su *Autobiografía literaria*, Vila-Matas ha escrito: «Normalmente, los escritores tendemos a tratar de hacer pasar por real una historia de ficción. En “Porque ella no lo pidió” ocurrió lo contrario: para darle sentido a mi historia de la vida real me vi en la necesidad de presentar esa historia como una ficción»⁴⁶. Se trata de un caso muy próximo en este aspecto al de los dos relatos de Borges apenas comentados, sobre todo en lo que se refiere al trastocamiento de los planos real y ficticio en favor de un simulacro antepuesto y perfectamente válido.

El antecedente directo del relato de Vila-Matas, con el que mantiene un poderoso vínculo intertextual, es un proyecto artístico que la propia Sophie Calle elaboró junto al escritor norteamericano Paul Auster. En su novela *Leviatán* (1992), Auster se apropió de diversos episodios de la vida de Sophie Calle para crear el personaje de María. La artista se vio seducida por este acontecimiento

⁴⁶ La *Autobiografía literaria* de Vila-Matas ha sido editada en *El viento ligero en Parma* (2008) y en *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou* (2013). Sin embargo, el fragmento referido corresponde a una actualización posterior, creada por el autor a propósito de la publicación en 2015 de *Because She Never Asked*, en traducción de Valerie Miles, que puede consultarse en la web oficial del escritor, siempre en constante transformación.

y decidió continuar el juego mezclando realidad y ficción: «Con el fin de aproximar a María a mí misma, decidí obedecer al libro: el autor impone a su criatura una dieta cromática compuesta por alimentos de un solo color al día. Yo seguí este mismo régimen» (Calle, 2010: 135). Lejos de quedar ahí, Sophie Calle propuso al escritor ampliar el terreno de juego e incluir nuevas reglas, esto es, que Auster creara para ella un «personaje» al que la artista acomodaría su vida durante un período de tiempo determinado, invirtiendo el normal funcionamiento de los mecanismos de representación literaria y transfiriendo de la página a la realidad el dominio que un autor ejerce sobre sus personajes. La crónica de la vida real de este particular «personaje» dio como resultado el *Gotham Handbook (Manual de instrucciones para el uso personal de S.C., referente a la forma de embellecer su vida en Nueva York (porque ella me lo pidió)* (Fig. 1)⁴⁷.

La conexión con el cuento de Vila-Matas, ya desde la ironía del título, es evidente, pero hay todavía un antecedente que merece la pena mencionar, y que tiene como protagonista a la figura del ventrílocuo, recurrente en la obra de Vila-Matas y enormemente significativa a este respecto. Se trata del libro *Una casa para siempre*, publicado originalmente en 1988. En esta obra, a caballo entre la novela y el libro de cuentos, hay un importante pasaje que sintetiza y adelanta los proyectos de Sophie Calle. Escribe allí Vila-Matas:

Tal vez estuviera mejor en la piel de un personaje literario. Me acordé de un cuento que no hacía mucho que había leído. El héroe era alguien muy distinto a mí, pues encarnaba la gloria sin fama, la grandeza sin brillo, la dignidad sin sueldo, el prestigio propio. Me dije que haría todo lo que hacía él en el cuento. Para empezar, me burlaría del brillo de la grandeza y sentiría que no estaban hechas para mí las fatigas y groseros esfuerzos que se precisan para ser alguien en la vida. Sería un vagabundo, un músico ambulante, y buscaría a los míos junto a los vertederos de los hoteles del puerto. En los días que siguieron me fui dejando crecer la barba, cometí mi voz a un duro correctivo y la degeneré, compré un viejo organillo, fui

⁴⁷ En el libro *El juego del otro* (2010), donde se incluye también la conversación sobre la impostura literaria que Vila-Matas mantuvo con el escritor francés Jean Echenoz, están recogidos el pasaje de *Leviatán* referido al personaje de María/Calle y el *Gotham Handbook* de Sophie Calle y Paul Auster.

ensayando ante el espejo una leve cojera, arruiné mis trajes, me dediqué a esconder coñac barato debajo del hornillo y a cocinar en éste los más pésimos manjares. Y en la noche en que supe que ya era el vagabundo del cuento encaminé mis pasos hacia el puerto, hacia el vertedero de basuras del hotel Atlanta, allí donde había yo localizado una hoguera y unos vagabundos que recordaban a los del relato que pretendía protagonizar. (Vila-Matas, 1988: 120)

El héroe al que se refiere el narrador de *Una casa para siempre* es Petronio, pero no el escritor y político romano que vivió durante el gobierno del emperador Nerón, sino el «personaje» creado por Marcel Schwob en su libro *Vidas imaginarias*, el cual escapa de la condena a muerte para vivir las aventuras que previamente había escrito⁴⁸. El relato de Schwob termina así: «Petronio olvidó por completo el arte de escribir en cuanto vivió la vida que había imaginado» (1982: 69)⁴⁹. En el texto de Schwob, en el *Gotham Handbook* de Auster y Calle y en el relato vilamatiano «Porque ella no lo pidió», lo imaginado pasa a ocupar un lugar que está fuera de sí, pero que al mismo tiempo no es algo distinto. El experimento de Sophie Calle, que representa el punto más extremo de este triángulo, toma como escenario de lo imaginado el mundo físico: una cabina, los transeúntes, las calles de Nueva York.

El valor «mágico» o «performativo» que el Génesis otorga a la palabra se reencarna en la literatura más actual mediante esa capacidad del lenguaje para infiltrarse en la realidad y modificarla, como el personaje de Mac en la novela de Vila-Matas. Ante la incapacidad del lenguaje para representar o facilitar nuestro conocimiento del universo, que tanto en la literatura de Borges como en la de Vila-Matas se presenta siempre como algo enigmático, misterioso e indescifrable, la literatura se propone generar mundos nuevos y añadirlos en igualdad de condiciones a ese universo ignoto. En «El idioma analítico de John

⁴⁸ Como sabemos, *Vidas imaginarias* no sólo es una pieza central en la biblioteca de Borges, sino el texto inspirador de su *Historia universal de la infamia* (1935), recreadora también de vidas imaginarias en una suerte de colección de biografías sintéticas.

⁴⁹ Sobre esta historia ha vuelto Vila-Matas en múltiples ocasiones, la más reciente en *Mac y su contratiempo* (2017), y él mismo ha señalado la conexión entre Petronio y Sophie Calle en su artículo «La voz viva de Marcel Schwob», publicado en *El País* el 15 de diciembre de 2015.

Wilkins», incluido en *Otras inquisiciones* (1952), Borges afirma que no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural: «La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo», y añade: «La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios» (2010: 79). Esos esquemas son a todas luces las ficciones y las inquisiciones que él mismo proyectó sobre un universo oscuro o, cuanto menos, hipotético⁵⁰.

La creación verbal del mundo y su lectura van de la mano, en estrecha relación con la idea medieval de que Dios escribió dos libros, la Biblia y el universo, y que ambos —y no solo la Escritura— pueden ser interpretados⁵¹. Borges dedicó a esta idea su breve y lúcido ensayo «El espejo de los enigmas», incluido en *Otras inquisiciones*, y en ese mismo texto dejó esbozada la diferencia fundamental que lo distancia del mito judeocristiano. En su nota, Borges comenta la manera en que León Bloy aplicó a la Creación entera el método que los cabalistas judíos aplicaron a la Escritura, y, destacando el carácter jeroglífico que Bloy postuló en todos los instantes y en todos los seres del mundo, concluye:

El supersticioso cree penetrar esa escritura orgánica: trece comensales articulan el símbolo de la muerte; un ópalo amarillo, el de la desgracia... Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aún que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo. Yo entiendo que así es [...]. (Borges, 2010: 91)

Según la hermenéutica religiosa, ambos libros esconden un sentido verdadero y unívoco, susceptible de ser descifrado. En cambio, la concepción textual del universo que las poéticas de Borges y de Vila-Matas parecen sustentar participa,

⁵⁰ Es fascinante la forma en que Vila-Matas parece parafrasear la idea borgeana en su ficción crítica «Chet Baker piensa en su arte», cuando el narrador señala: «Nos han instruido mucho acerca del mundo, pero en realidad no han sabido explicarnos nada. Porque no hay una explicación. Es una buena razón para dedicarse al arte, mostrar el absoluto misterio de las cosas» (2011: 260).

⁵¹ Sobre la metáfora del universo-libro, véase el primer volumen de trabajo ya clásico de Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina* (1955: 448-57). Por su parte, George Steiner ha observado el uso que hace Borges de esta metáfora en *Extraterritorial* (1973: 44).

como veremos, del desarrollo moderno de la hermenéutica general y de la crítica textual contemporánea, que asumen para el ser y para el lenguaje su ya mencionada *historicidad*. La interpretación de ambos «libros» será siempre imperfecta y su sentido se dará de forma diferida, condenando al individuo a una errancia hermenéutica y creativa, condicionada además por el carácter «incrédulo» de ambos escritores y por la imperfección que la historia de nuestra cultura asume para el lenguaje.

1.2.3. ***Confusio linguarum*: crear / combinar / recrear**

Toda la humanidad es de un autor, y es un volumen; cuando un hombre muere, no se arranca un capítulo de un libro, sino que se traduce a un lenguaje mejor; y todo capítulo debe ser así traducido.

«Meditación XVII», *Devociones para ocasiones emergentes*

J. DONNE

Los avances de la lingüística moderna —concretamente la común aceptación de la arbitrariedad del signo— han hecho que vuelvan a confluir realismo y nominalismo a partir de la aplicación del principio combinatorio del lenguaje a la literatura y al pensamiento. Desde ese momento, los márgenes combinatorios de la materia verbal suponen también los límites del conocimiento. En cuanto que el universo o, mejor dicho, nuestro acceso al mismo, se da de forma «arbitraria y conjetural», el filósofo, el poeta y el artista se sienten en condiciones de proponer nuevas conjeturas y clasificaciones arbitrarias de un mundo que ya no es otra cosa que la imagen convencional e inestable que logramos hacernos de él.

Los procesos combinatorios son una constante en la historia de los proyectos lingüísticos universalistas que abordaremos más adelante, y están directamente emparentados con métodos de transgresión literaria elaborados en distintos momentos de la historia. Claros antecedentes de este tipo de escritura son el

Carmen XXV de Publius Optatianus Porfyrius (ca. 300 a. C.), el *I Ching* o *Libro de las Mutaciones* chino y el Círculo Iuliano de finales del siglo XIII (Fig. 2). Ejemplos muy posteriores en esta misma línea son los experimentos llevados a cabo por el citado OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*), algunos de cuyos miembros se vieron en su momento influenciados por Borges e influyeron posteriormente a Vila-Matas (piénsese en Italo Calvino, Georges Perec o el mismo Queneau)⁵². Un caso paradigmático de literatura combinatoria contemporánea influida por estos textos clásicos es la obra *Cent mille milliards de poèmes* (1961), de Raymond Queneau, e incluso el proyecto *n* (2012) del músico español Jorge Drexler, que consiste en tres aplicaciones digitales para dispositivos móviles que permiten al usuario intervenir en la composición y generar múltiples canciones a partir de un espectro de posibilidades predeterminado. La biblioteca, la enciclopedia e internet son, junto al alfabeto, los tres modelos que mejor definen el carácter potencial de la escritura combinatoria, capaz de generar un mundo autónomo a partir de una selección limitada de letras, libros o definiciones.

La combinatoria supone la preexistencia y también la contradicción, pues incluye al mismo tiempo en sus operaciones las ideas de finitud e infinitud. Debe darse un conjunto limitado de elementos para que su combinación genere, *potencialmente*, infinitos resultados. El lenguaje, por supuesto, es la materia por excelencia de esta clase de ejercicios, y la progresiva sensibilización hacia la conciencia de sus límites no ha hecho más que fomentar múltiples y muy variadas formas de combinación a propósito de la nueva producción y circulación de los textos en la era de internet. Si Jonathan Swift, Roald Dahl, Ricardo Piglia o Umberto Eco⁵³ son algunos de los escritores que han diseñado «máquinas de escritura» de base combinatoria, son aún más interesantes los artefactos —

⁵² Para una consideración conjunta de la escritura de Borges y la de algunos miembros del OuLiPo, especialmente Georges Perec, véase el libro de Pablo Martín Ruiz *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature. Leading Mostly to Borges and Oulipo* (2014). Por otra parte, Julie Zamorano ha dedicado una tesis doctoral a la relación literaria entre Perec y Vila-Matas: *Les fictions pensantes de Georges Perec et Enrique Vila-Matas* (2015), cuyo capítulo cuarto, dedicado a la teorización sobre la literatura realizada por ambos autores, resulta especialmente afín a nuestra investigación.

⁵³ Nos referimos, respectivamente, a *Los viajes de Gulliver* (1726), «The great automatic grammatizator» (1953), *La ciudad ausente* (1992) y *La isla del día de antes* (1994).

ficticios o no— que Belén Gache denomina «máquinas de leer» (2006: 201), como la imaginada por Raymond Roussel en su libro *Nuevas impresiones de África* (1932) o la «Rayuel-o-matic» ideada por Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).

En el caso del relato de Dahl, el texto convoca en su final el terror ante el fin inminente de la creatividad, mientras que la invención de Piglia muestra de forma deliberada su conexión con el problema del lenguaje, la incomunicación y la dificultad de expresión del individuo: «Ninguna referencia común, todo era a la vez igual y distinto, como si hablaran dos lenguas» (2013a: 83). No en vano en *La ciudad ausente*, que tiene como hipotexto el pensamiento y la biografía de Macedonio Fernández, pero también los cuentos de Borges, son fundamentales los llamamientos al problema de la traducción y la búsqueda de una lengua común apta para la expresión⁵⁴.

Este no es lugar para exponer la influencia del mundo de Tlön en la novela de Piglia, sobre todo en la caracterización de esa extraña isla que el escritor recrea hacia el final del libro, pero sí es importante señalar un par de aspectos que suponen ya una prueba de la conexión que nuestra tesis propone entre la crisis del lenguaje y la «ficción crítica». Leamos uno de los primeros pasajes en que se describen los rasgos principales de la Isla y las circunstancias en que viven sus habitantes:

Añoramos un lenguaje más primitivo que el nuestro. Los antepasados hablan de una época en la que las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. Era posible seguir el rumbo y vagar durante horas sin perder el sentido, porque el lenguaje no se bifurcaba y se expandía y se ramificaba, hasta convertirse en este río donde están todos los cauces y donde nadie puede vivir, porque nadie tiene

⁵⁴ «Era claro que al trastocar los nombres y al abandonar los pronombres personales estaba creando un lenguaje que convenía a su experiencia emocional. Lejos de no saber cómo usar las palabras correctamente, se veía ahí una decisión espontánea de crear un lenguaje funcional a su experiencia del mundo» (Piglia, 2013a: 50). Además de la influencia de Macedonio y de Borges, es obligatorio señalar que *La ciudad ausente* es una reescritura de *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (Rosa, 1999: 342).

patria. El insomnio es la gran enfermedad de la nación. El rumor de las voces es continuo y sus cambios suenan noche y día. [...] No hay lamentos, solo mutaciones interminables y significaciones perdidas. Virajes microscópicos en el corazón de las palabras. La memoria está vacía, porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos. (Piglia, 2013a: 106)

Se trata de un pasaje complejo, repleto de inflexiones, matices y evocaciones cuyas resonancias no podemos interpretar aquí. Sin embargo, es conveniente exponer de forma sintética las claves que Piglia reúne para definir el tipo de escritura que estamos trabajando, y que son asimilables en un sentido amplio por la literatura contemporánea en general:

- a) Se entiende el lenguaje y, en última instancia, la tradición literaria como un archivo sin orden necesario ni universal, en el que sus componentes se «bifurcan», se «expanden», se «ramifican», «mutan» y pierden sus significaciones autónomas. Recordemos de nuevo los cuatro grandes modelos combinatorios mencionados anteriormente: el alfabeto, la biblioteca, la enciclopedia e internet.
- b) Se tiene conciencia o se cree que alguna vez existió un lenguaje «más primitivo», garante del sentido, el orden y la clasificación transparente del universo.
- c) Solo se puede optar a ser cosmopolita cultural y textualmente hablando, porque no hay un lenguaje («patria») fijo e inamovible al que remitir nuestros orígenes.
- d) Se ha perdido la memoria como archivo fiable y ordenado. En su lugar hay una memoria «presente» que continuamente actualiza el archivo resignificándolo.

La añoranza de un lenguaje anterior, más primitivo, en el que las palabras tienen un sentido unívoco y no se convierten en ese río inhóspito del que habla Piglia, tiene como referencia directa el fenómeno de la confusión de las lenguas. Al menos desde un punto de vista mítico-religioso, la ramificación del árbol de

las lenguas existentes tiene un origen seminal que nos lleva a considerar la lengua adámica como aquella en la que el verbo y las cosas alimentan un vínculo sólido, inmanente. La idea de que ese vínculo puede debilitarse o que incluso podría no haber sido nunca tan invulnerable es antigua, pero la conciencia que el hombre contemporáneo demuestra respecto de este conflicto es extraordinaria y carece de precedentes⁵⁵. Como veremos en el siguiente capítulo, esto se debe en gran medida al desarrollo moderno de las filosofías de la ciencia y del lenguaje, y, en general, a todas aquellas formas de pensamiento que tienen al lenguaje —en su relación con el pensamiento y con las diferentes herramientas de percepción de la realidad— como objeto principal de su análisis. Los autores del «giro lingüístico» situaron al lenguaje en el centro de las distintas esferas del conocimiento, y la hermenéutica filosófica, el relativismo científico y lingüístico, o las teorías constructivistas del conocimiento no han sido ajenas a este hecho revolucionario. El hombre contemporáneo se sabe condicionado de maneras distintas por la relación que mantiene con el lenguaje, con su lengua y con la de los hablantes que lo rodean, y esto es así precisamente porque es posible para él situarse en una posición de trascendencia hipotética. El propio narrador de *La ciudad ausente* señala:

Cuando decimos que el lenguaje es inestable, no estamos hablando de una conciencia de esa modificación. Es necesario salir de allá para percibir el cambio. Si uno está dentro, cree que el lenguaje es siempre el mismo, una especie de organismo vivo que sufre metamorfosis periódicas. (Piglia, 2013a: 106-07)

Gracias, entre otros factores, al desarrollo de la ciencia y del pensamiento que apuntábamos más arriba, podemos realizar un ejercicio de extrañamiento para percibir ese cambio: que el lenguaje no es siempre el mismo y que su naturaleza

⁵⁵ Como veremos en el siguiente capítulo, esto se debe en gran medida al desarrollo moderno de las filosofías de la ciencia y del lenguaje, y, en general, a todas aquellas formas de pensamiento que tienen al lenguaje —en su relación con el pensamiento y con las diferentes herramientas de percepción de la realidad— como objeto principal de su análisis. Los autores del «giro lingüístico» situaron al lenguaje en el centro de las distintas esferas del conocimiento, y la hermenéutica filosófica, el relativismo científico y lingüístico, o las teorías constructivistas del conocimiento no fueron ajenas a este hecho revolucionario,

es temporal y convencional. La literatura ha sido particularmente sensible a este proceso tan singular, y la elaboración de formas metadiscursivas, especulares, autorreflexivas y autorreferenciales —características de esa amalgama de teorías sociales, políticas y culturales que llamamos postmodernidad— es una prueba fehaciente de ello. En un arco que nace a mediados del siglo XIX y prosigue con un impulso más moderado en nuestros días, la narrativa de ficción ha puesto de manifiesto la naturaleza problemática del lenguaje a través de la conciencia radical de sus propios límites como forma de representación mimética de la realidad. La escritura se vuelve particularmente autoconsciente para explorar sus propias potencialidades como medio expresivo, reflexiona sobre sus límites y también sobre sus condiciones de posibilidad, y en ese recorrido da forma a nuevos géneros que son al mismo tiempo el experimento y su resultado, como la «ficción crítica».

Para aproximarnos, desde la perspectiva bíblica, tanto al problema del origen del lenguaje y de sus límites teóricos y prácticos como al de la diversidad lingüística, resulta imprescindible volver la mirada hacia un episodio de la historia de las religiones que ya forma parte por derecho propio del acervo cultural de Occidente. Nos referimos, evidentemente, al mito bíblico de la torre de Babel, que durante siglos ha sido motivo de referencia en los ámbitos tanto de la creación artística como de la reflexión filosófica. Un mito que, como todos los relatos mágicos, ocupa en su vertiente historiográfica las lagunas de nuestra memoria más lejana e irrecuperable, aquella que hasta el momento se muestra incapaz de dilucidar la naturaleza del lenguaje y, más concretamente, de su diversidad⁵⁶.

El mito de Babel heredado de la tradición bíblica representa en nuestra cultura, al mismo tiempo, una poderosa fuente de imaginación y de conocimiento, de donde podemos afirmar que la filosofía grecolatina y el tejido de los mitos religiosos representan la base de la historia de la teoría del lenguaje. Para

⁵⁶ Según afirma Jacques Vicari (2000: 114) en *La torre de Babel*, una versión de este mito anterior al relato del Génesis la encontramos en la cultura sumeria, más concretamente en el poema de seiscientos versos «Enmerkar y el Señor de Aratta», considerado la versión más antigua del mito de la confusión divina de las lenguas, donde no es Yahvé sino el dios Enki el Sabio quien destruye la lengua única y promueve la dispersión de los hombres.

entender mejor las implicaciones de esta afirmación, debemos remontarnos al libro del Génesis 11:1-9, donde se narra cómo los hombres, descendientes de Sem por la línea de Axfarad, y conformando todos un único pueblo con un único lenguaje —«No tenía entonces la tierra más que un solo lenguaje y unos mismos vocablos» (Génesis 11: 1)—, se propusieron hacia el año 2200 a. C. edificar una ciudad y una torre cuya cumbre llegara hasta el cielo. En este punto, el relato bíblico describe cómo, observando indignado la soberbia empresa proyectada por los hijos de Adán, Yahvé descendió y dijo:

He aquí, el pueblo es uno solo, y todos tienen un mismo lenguaje; y han comenzado la obra; y nada les hará desistir de lo que han pensado hacer. Ahora, pues, descendamos y confundamos allí mismo su lengua, para que ninguno entienda el habla de su compañero. (Génesis, 11: 6-7)

Así se hizo, y así fue como Yahvé esparció a los hombres por toda la tierra, interrumpiendo la edificación de la ciudad y de la torre, «de donde se le dio a ésta el nombre de Babel o *Confusión*, porque allí fue confundido el lenguaje de toda la tierra [...]» (Génesis 11: 9)⁵⁷.

Como en el *Crátilo* de Platón, la etimología juega aquí un papel importante. Si tenemos en cuenta la versión hebrea, entenderemos que en el Génesis se apela al supuesto sentido etimológico de Babel, relacionando este nombre con la raíz *balel* o *bll*, que en hebreo significa «confundir». Sin embargo, Northrop Frye explica que Babel significa originalmente «Puerta de Dios», pero que el texto hebreo está repleto de etimologías populares y que en él se asimilan a la lengua hebrea palabras que le son extrañas, «a veces de forma violenta» (2001: 78). Lo mismo ocurre con el nombre de Moisés, que, aun pareciendo egipcio, se hace derivar de un término hebreo que significa «sacado». En este caso, como en el

⁵⁷ Esta confusión de las lenguas producida en el episodio babélico contrasta con el «habla pura» (Sofonías, 3, 9) o don de lenguas (Hechos, 2, 4) prometidos a la Israel restaurada de la nueva era. Aunque hayamos decidido ceñirnos al ámbito de la cultura occidental judeocristiana, no debemos olvidar que son muchas las mitologías y las teogonías que incluyen un relato explicativo de la multiplicidad o separación de las lenguas (Borst, 1957-63: I, 1).

de Babel, es el relato mismo —el hallazgo de Moisés flotando en las aguas del Nilo— lo que condiciona la significación del nombre. De tal modo que la apreciación etimológica sobre la raíz nominal de Babel, siendo falsa o errónea, favorece el juicio negativo de la parábola y ampara toda una tradición hermenéutica que hace de este episodio un ejemplo de las relaciones de poder y adoración establecidas entre los creyentes y la Divinidad. La palabra —el nombre, en este caso— ejerce en el episodio bíblico un valor «mágico» o «performativo» comparable al que tiene lugar en los textos de Borges y de Vila-Matas anteriormente comentados⁵⁸.

De hecho, no podemos obviar que anterior aún a este episodio es el del Diluvio Universal, donde se trata la dispersión de los hijos de Noé tras la catástrofe, a partir de la cual se forman distintos territorios, naciones, lenguas y familias (Génesis 6-10). Habida cuenta de este pasaje, comprobamos que según la Biblia la pluralidad de las lenguas se da antes de Babel, si bien, como aclara Eco (2012: 15), el dramatismo y la fuerza iconológica del relato babélico han acaparado tradicionalmente la atención de los lectores y exégetas del *Antiguo Testamento*, dotando al episodio, que se impone como versión autorizada o especialmente válida de los hechos, de una resonancia cultural superior

Por su parte, en el ensayo «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», Walter Benjamin sitúa el nacimiento de la *palabra humana* en el momento del pecado original, cuando el hombre se aleja de la pureza del Nombre Creador que es atributo de Dios: «En Dios el nombre es creador por ser palabra, y la Palabra de Dios es conocedora porque es nombre» (2001: 67). A partir de entonces, escribe Benjamin, «se espera que la palabra comunique *algo* (fuera de sí misma). Este es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico» (2001: 70-71). A raíz de éstas y otras reflexiones, Benjamin se aproxima al relato de la torre de Babel y explica el fenómeno de la diversidad de las lenguas mediante una jerarquización que prevé para la Divinidad un lenguaje —espiritual— creador, que habría compartido con el ser humano antes de que este fuera expulsado del Paraíso, y que garantizaría la elevación del Hombre por

⁵⁸ «Tema del traidor y del héroe» y «Emma Zunz», de Borges; *Mac y su contratiempo* y «Porque ella no lo pidió», de Vila-Matas.

encima de la naturaleza: «La pluralidad de lenguajes humanos se explica por la inconmensurable inferioridad de la palabra nombradora en comparación con la palabra de Dios, a pesar de estar aquélla, a su vez, infinitamente por encima de la palabra muda del ser de las cosas» (Benjamin, 2001: 70).

Hay en la lectura bíblica de Benjamin una gradación ascendente —la palabra muda del ser de las cosas, la palabra nombradora y la palabra de Dios—, como en Platón se da una rígida jerarquización entre las cosas sensibles, sus representaciones mentales y las Ideas. Enrique Vila-Matas ha leído el ensayo de Walter Benjamin en un interesante artículo titulado «El fondo eterno», y allí comenta con estas palabras su lectura del pensador alemán:

En los tiempos de Adán, la palabra y el gesto de nombrar eran lo mismo. Desde entonces, el lenguaje habría experimentado una gran caída, de la que Babel, según Benjamin, sería solo una etapa. La tarea de la teología consistiría en recuperar la palabra, en todo su poder mimético originario, de los textos sagrados en los que ha sido conservada.

¿Pueden todavía las lenguas caídas, en la totalidad de sus intenciones, acercarnos al lenguaje puro? [Comprendí] de golpe que, en el fondo, toda mi vida, sin ser consciente de ello, había estado intentando reconstruir un discurso desarticulado (el discurso original) [...]. (Vila-Matas, 2018: 428)

En su texto, Vila-Matas no solo establece una cierta relación entre las reflexiones de Benjamin y su propia literatura, sino que recuerda que en Proust, en Kafka y en los surrealistas la palabra se aparta del significado en el sentido «burgués» y retoma su poder elemental y gestual. Como venimos señalando, la literatura moderna se aleja de una concepción meramente instrumental del lenguaje y recupera ese valor mágico y performativo, «elemental y gestual», que suponemos en un tiempo lejano, ya perdido, como el que añoran los habitantes de la Isla en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia.

Aunque, como demuestran las reflexiones de pensadores como Benjamin, es su relación con el problema del lenguaje lo que con mayor fortuna ha pasado a

formar parte de nuestra cultura, estudiosos como José Severino Croatto (1996: 75) identifican en este relato, además de la lingüística, otras dos isotopías principales: la espacial y la arquitectónica. Entendiendo el episodio de Babel de esta manera, algunos autores consideran que la historia, al contrario de lo que tradicionalmente se cree, no se centra en el motivo del lenguaje ni en el de su confusión, el cual, ciertamente, es el resultado final de la aparición de Yahvé. Por el contrario, entienden que el texto se detiene en una instancia ideológica, siendo el núcleo del mismo «el proyecto político-económico de los hombres, de una construcción de poder, por medio de la ejecución de tres proyectos concretos: ciudad-torre-nombre» (Bornapé, 2010: 128). Nosotros proponemos entender que la ciudad, la torre y el nombre representan distintas manifestaciones de una misma isotopía: el Verbo.

Desde esta óptica, no podemos olvidar que la construcción de Babel responde a la intención de los hombres de *hacerse* un nombre, de alcanzar la fama por la proeza realizada. La recurrencia de este acto en las Sagradas Escrituras es significativa. El mismo Borges, en su ensayo «Historia de los ecos de un nombre», recogido en *Otras inquisiciones*, recorre distintas formulaciones históricas de la respuesta que Dios da a Moisés en el capítulo tercero del libro del Éxodo, donde este preguntó a Dios Su Nombre y Aquel respondió: «Soy El Que Soy», y nos recuerda —gran conocedor de la polémica lingüística que nos ocupa— que «para el pensamiento mágico, o primitivo, los nombres no son símbolos arbitrarios sino parte vital de lo que definen» (2010: 115). En este sentido, una cierta línea de la tradición interpretativa del episodio babélico identifica la razón del castigo divino en esa voluntad de los hombres de hacerse ellos mismos un nombre, cuando el acto nominativo —que no es meramente simbólico, sino mágico, performativo, creador— corresponde exclusivamente a la Divinidad. Una prueba de que el motivo del castigo es esa usurpación de poderes lo encontramos en el siguiente capítulo, donde es Dios quien hace grande el nombre de Abraham, y no él mismo (Génesis 12:2)⁵⁹. El escritor

⁵⁹ Sin embargo, más adelante David engrandece su propio nombre sin que esto conlleve repercusiones negativas (2 Samuel 8:3). Brent A. Strawn (s. f.) destaca, a raíz de estos ejemplos, la dificultad de discernir si «hacerse un nombre» es siempre, en la Biblia, un acto pecaminoso, reprochable o negativo. Remitimos de nuevo a «El ruiseñor de Keats», donde Borges plantea la discordia histórica entre nominalistas y realistas, que deriva de planteamientos epistemológico-lingüísticos de la Edad Media. Conviene recordar también que Jaime Rest (1976) ha estudiado

moderno, al retomar el poder elemental y gestual de la palabra y tratar de rescatarla de los textos sagrados en los que ha sido conservada, estaría de algún modo incurriendo en el mismo error que aquellos hombres míticos, constructores de una torre infinita.

Del mismo modo en que los fenómenos naturales fueron creados por designación, la palabra —nominativa, como en Platón— vuelve a ser responsable de actuar sobre la realidad celebrando el poder de los hombres y evitando que sean «esparcidos sobre la faz de toda la tierra» (Génesis 11:4). La edificación de una torre y la fundación de una ciudad supondrían al mismo tiempo el engrandecimiento del nombre propio y el enraizamiento de un pueblo unido sobre un territorio determinado e inmóvil. Ambos proyectos compartirían, entonces, la finalidad de evitar la dispersión de los hombres por el mundo, contradiciendo de este modo el mandato divino según el cual Dios creó a los hombres precisamente para llenar la tierra, sojuzgarla y señorear «en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra» (Génesis 1: 28). De aquí se deriva la idea de que el error o el pecado no residen en la Torre misma, sino en la ciudad, que mejor simboliza el asentamiento, el sedentarismo y el rechazo de la dispersión. Es esta misma idea la que motiva y vertebra el pasaje anteriormente citado de *La ciudad ausente*, donde se dice que la «ramificación» del lenguaje ha hecho de este un «río donde están todos los cauces y donde nadie puede vivir, porque nadie tiene patria» (Piglia, 2013a: 106)⁶⁰.

El mandato divino obliga a la dispersión, mientras que la Torre, el asentamiento, representan la posibilidad de la patria. Por eso la inevitable división de las lenguas separa a los hombres, pero al mismo tiempo los une bajo una mirada común: el cosmopolitismo. Esto no quiere decir que solo sea posible

en la obra del bardo porteño el tema de la incapacidad del lenguaje verbal para dar cuenta de la realidad en su relación con el nominalismo y con algunos pensadores de finales del siglo xix y principios del xx, especialmente con el pensamiento del Círculo de Viena, de quien Fritz Mauthner —a quien Borges leyó con admiración— es claro precursor.

⁶⁰ En este sentido, autores como Brueggmann (1982) y Hiebert (2007) proponen que la historia puede ser entendida como una muestra de la legitimación divina de la diversidad y la pluralidad, ya sea nacional o lingüística. En cambio, tanto Juan Benet (1984: 70) como Peter Sloterdijk (1994: 15) interpretan el mito de la torre de Babel como una réplica del mito de la expulsión del Edén, inspirados los dos por el propósito de transgredir una prohibición.

la mirada cosmopolita, sino que, como veremos, pensar la multiplicidad de las lenguas como un problema compartido, sin privilegiar unas sobre otras, implica la asunción —teórica, poética— de lo que Vila-Matas ha llamado el «fondo eterno», comentando su lectura de Walter Benjamin: «un día se reencarnarán todas las viejas palabras, las antiguas Ideas, el fondo eterno» (2018: 430). Este singular platonismo, que cuestiona el tinte exclusivamente negativo del carácter inhabitable del lenguaje, traspone las antiguas Ideas en el plano verbal de un discurso «desarticulado», «original», y forma parte de nuestra lectura del «existencialismo textual» al imponer sobre las diferencias una unidad que no es *langue* sino *langage*: el Texto.

1.2.4. Resonancias del mito dentro y fuera del texto: las artes de Babel

Babel es tal vez una bendición misteriosa e inmensa.

Entrevista en *Le Magazine Littéraire* (L'Yvonett)

G. STEINER

Si de la repetición puede surgir la diferencia, también de la diferencia puede surgir la repetición. El hecho de que las conclusiones del conflicto post-babélico puedan interpretarse de forma positiva es interesante y cobrará mayor relevancia en nuestra tesis cuando estudiemos el modo en que cosmopolitismo e intertextualidad confluyen en la escritura de Borges y en la de Vila-Matas para revelar al lector una preocupación que no solo es estética. De hecho, la polisemia del mito de la torre de Babel prueba su riqueza y garantiza su vigencia como relato y metáfora para expresar una de las inquietudes centrales del ser humano. Sin embargo, lo que realmente interesa a esta síntesis interpretativa del mito es la creencia tradicional según la cual en este episodio tiene lugar la explicación de la *confusio linguarum* y la diáspora, que tanto habrá de influir en nuestra cultura occidental, cobrando especial relevancia en el pensamiento de algunos pensadores alemanes como Johan Georg Hamann, Wilhelm von Humboldt o Johan Gottfried Herder, precursores del relativismo lingüístico.

La diversidad de las lenguas y, más específicamente, la conciencia del hablante respecto de ella, será fundamental en el devenir de la crisis contemporánea del lenguaje y de la razón, de la que la precariedad epistemológica y comunicativa son solo las consecuencias más visibles. En este sentido, y con tal de comprender mejor la extraordinaria vigencia del mito de la torre de Babel, podemos tratar de entenderlo como una «metáfora epistemológica» —en el sentido que Umberto Eco diera a este concepto en su libro *Opera aperta* (1962)—, de donde se derivaría la concepción anacrónica de la historia de Babel como simulacro de nuestra realidad contemporánea. Así lo entiende, por ejemplo, el filósofo y sociólogo Zygmunt Bauman (2017: 11), quien ha manifestado recientemente su idea del espacio social contemporáneo como una torre de Babel horizontal, «un nuevo desorden» en cambio constante e imprevisible, con notables efectos sobre la producción cultural de nuestra época.

Sin embargo, antes de abordar la dimensión artística de las reelaboraciones del mito debemos comprender que el relato es deudor de su propia realidad contextual. Como afirman historiadores y arqueólogos (Parrot, 1962; Vicari, 2000; Montero Fenollós, 2005, 2008), el referente histórico de esta narración mítica sería el zigurat de Babilonia, llamado Etemenanki («casa del fundamento del cielo y de la tierra») y del que se sabe que pudo alcanzar entre los sesenta y los noventa metros de altura. Las funciones del zigurat eran tanto políticas como religiosas. Si, por un lado, la monumentalidad de la construcción servía para expresar el vigor del régimen imperial babilónico, el Etemenanki simbolizaba también la puerta del Cielo. Estando la esfera celeste habitada por los dioses, la elevación de la torre representaba en la concepción babilónica la actitud reverencial —y no rival, como se afirma en el Génesis— del hombre, que procuraba favorecer un punto de encuentro entre las divinidades y la tierra. No es de extrañar, por tanto, que un pueblo como el hebreo, que entre los años 587 y 539 a. C. había permanecido esclavizado en la ciudad de Babilonia, quedase fuertemente impresionado ante la monumentalidad de la torre. La imponente envergadura del zigurat y el esplendor del imperio babilónico, junto al sometimiento de los israelitas, aseguraron que tanto la ciudad como sus «soberbios» moradores se convirtieran en un tema recurrente dentro de la Biblia hebrea, dotando al relato babélico de un característico simbolismo negativo.

Desde la época en que fue originalmente escrito, el texto bíblico ha ido acumulando nuevos sentidos que se alejan, superan o se superponen al literal, pues a pesar de la extraordinaria cantidad de detalles narrativos con que cuenta este relato, la historia de la torre de Babel mantiene su coherencia dentro del contexto bíblico por la abundancia de vacíos que el texto presenta y que corresponde al exégeta completar. Debido a este carácter elíptico, en una primera lectura se hace difícil saber cuál es el problema nuclear del relato y qué elemento motiva la acción punitiva de Yahvé: ¿la fundación de la ciudad o la construcción de la torre?, ¿la voluntad de hacerse un nombre?, ¿la organización en un único pueblo?, ¿el habla de una única lengua? Sin embargo, la conclusión del episodio, que literalmente apenas ocupa una tercera parte del texto, es lo que la historia de su recepción ha privilegiado. Más precisamente, podemos decir que es el tema de la multiplicidad de las lenguas el que de mayor fortuna ha gozado a nivel interpretativo, lo cual resulta sintomático dentro de un marco cultural en el que, como venimos demostrando, el problema del lenguaje ocupa un lugar principal.

Muchos son los pasajes del *Antiguo Testamento* en que se hace referencia a Babel y a Babilonia. Como ya ha sido señalado, en el libro del Génesis 11 se narra el intento de construcción de la torre y el consiguiente castigo impuesto por Yahvé a los hombres. Otras referencias, quizá menos divulgadas, son el sueño de Jacob con la escalera que asciende al cielo en Génesis 28; la celebración de la liberación de los hebreos por Ciro en Isaías 45-47; el ataque contra la «montaña destructora» de Babilonia en Jeremías 51; y, por último, el anuncio de la completa ruina de Babilonia en el libro del Apocalipsis 18. Paradójicamente, la aparición de la ciudad de Babilonia en los distintos pasajes de la Biblia es responsable, en gran medida, de su fama y nombre. Tanto, que el paso del tiempo convirtió en obligada la visita a las ruinas de la antigua y prestigiosa Babilonia, que se extienden a lo largo del Éufrates a unos cien kilómetros al sur de la actual ciudad de Bagdad.

Tal y como dentro de las Sagradas Escrituras proliferan las referencias internas a este tema, la historia del arte registra también un amplio repertorio de creaciones relacionadas con el mito de la torre de Babel y sus consecuencias: la confusión de las lenguas y el fenómeno de la diáspora o dispersión de los

hombres por el mundo. Aunque los motivos derivados de este tema son muchos y variados —la utopía, la fragmentación, la globalización, el nacionalismo y la incomunicación, entre otros— nos limitaremos a relacionar aquí algunos ejemplos que pueden ayudarnos a entender de forma global el alcance de este mito en el ámbito de la literatura y las artes visuales, tras la asunción de una lengua cada vez más imprecisa e inaprensible.

En pintura resulta inevitable citar las célebres representaciones renacentistas de Pieter Brueghel «El Viejo» (*La «Pequeña» Torre de Babel*, ca. 1563) y de Lucas van Valckenborch (*La Torre de Babel*, 1595) —con su aglomeración de oquedades, sus plantas superpuestas y su aspecto ambiguo entre la obra en construcción y la ruina— o el grabado de Gustave Doré que acompaña a la edición de la Biblia de Tours de 1866, donde el dramatismo de las figuras humanas y la escala de grises se ve ensalzado por la ocultación de la cima tras las nubes. Minkowski (1983) ha estudiado algunas de las más importantes representaciones del mito en el número monográfico de *Rassegna* dedicado a la torre de Babel⁶¹, así como Juan Benet, uno de los narradores españoles más personales e interesantes de la segunda mitad del siglo xx, ha escrito un inteligente ensayo sobre el cuadro de Pieter Brueghel y el mito que le dio origen, incluido en *La construcción de la Torre de Babel*, de 1984. También la fotografía más reciente se ha ocupado de este tema, como demuestran los collages fotográficos de Julee Holcombe reunidos bajo el título *Metropolis* (2004) o la serie de montajes *The Tower of Babel* (2009-11) del artista chino Du Zhenjun (Figs. 3 y 4)⁶². Estos artistas recurren también a la aglomeración caótica y a la superposición de estratos y planos, con la particularidad de que una pieza como *Babel Revisited*, de Holcombe, utiliza como material de construcción para la torre otras construcciones preexistentes, dando la sensación de que Babel no es ya una proyección hacia el futuro —una expresión del deseo, al fin y al cabo—, sino una suerte de *ready made* compuesto por los sedimentos del pasado. Ahí están

⁶¹ Un interesante compendio de representaciones visuales —pinturas, dibujos, grabados, fotografías— de la Torre de Babel puede encontrarse en las galerías digitales de los sitios web BabelStone y Cultured.

⁶² Ambas series pueden contemplarse en línea a través de las respectivas páginas web de sus autores: juleeholcombe.com y duzhenjun.com.

los templos grecolatinos, los bloques de pisos o los rascacielos más modernos. Esta idea se ve fuertemente acentuada por la excavadora y los operarios que trabajan en primer plano y por los escombros que se amontonan en la base de la torre, en el ángulo inferior derecho de la imagen, como si la edificación no estuviese siendo construida sino desenterrada, y su construcción hubiese tenido lugar eventualmente con el paso natural de los años. Por su parte, Du Zhenjun apuesta ya desde el título por evocar la destrucción de la torre, en la línea del clásico grabado *Fall of the Tower of Babel* (1547), de Cornelis Anthonisz.

Asimismo, el cine no ha dejado de evocar desde su invención esta historia mítica y sus distintas metáforas. Pensemos en *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, donde, por parte del personaje de María, asistimos a una narración de atmósfera surrealista del relato de Babel (Figs. 5 y 6). En este film pionero del cine de ciencia-ficción, el diseñador y director artístico alemán Erich Kettelhut pudo dar rienda suelta a su predilección por los escenarios grandiosos y monumentales, proyectando y dando vida —por petición expresa de Lang— a una de las representaciones visuales más impactantes de la torre de Babel (Bergfelder, Harris y Street, 2007: 113).

Por otra parte, algunos ejemplos cinematográficos más actuales son *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, *La torre de Babel* (2007), de Giovanna Ribes, *High Rise* (2015), de Ben Wheatley, e incluso *Arrival* (2016), de Dennis Villeneuve. En estos cuatro largometrajes se suceden los temas de la división de lenguas, culturas y pueblos —con sus consecuentes efectos de incomunicación e incompreensión—, y de la construcción de ambiciones desmesuradas que acarrearán el caos irremediable y la confusión.

La literatura moderna también ha mantenido estrechas relaciones con el mito, y entre los muchos ejemplos que podemos encontrar destacan «El escudo de la ciudad»⁶³ (1924) de Franz Kafka, el relato de Jorge Luis Borges «La Biblioteca

⁶³ La primera traducción al castellano de este relato se atribuye normalmente, junto a la de otros relatos del mismo autor, a Jorge Luis Borges. De hecho, en la primera edición en español de *La metamorfosis* de Kafka, publicada por la editorial Losada de Buenos Aires en 1938, se incluye una nota editorial que dice: «Colección la pajarita de papel. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges, Losada, 1938, 1ª edición, 12x17, 189 pp. Además de *La metamorfosis*, incluye *La edificación de la Muralla China*, *Un artista del hambre*, *Un artista del trapecio*, *Una cruz*, *El buitre*, *El escudo de la ciudad*, *Prometeo* y *Una confusión cotidiana*. Cartoné editorial (35616). Nº de ref. de la librería 35616». Sobre las relaciones intertextuales entre ambos autores, véase

de Babel»⁶⁴ (1941), la novela *Ciudad de cristal* (1985) de Paul Auster, e incluso los cómics o novelas gráficas *La Torre* (1983) de Benoît Peeters y François Schuiten, y *Babel* (2015) del dibujante y escritor español Santiago Valenzuela, además de la ya mencionada novela de Ricardo Piglia *La ciudad ausente* (1992). Por nuestra parte, hemos tenido oportunidad de participar en la creación de una obra de narrativa hipertextual titulada *The Tower of Jezyk* (2015), que tiene como referente primero el mito de la torre de Babel y que explora las posibilidades de la literatura digital para tratar el tema de la multiplicidad de las lenguas y la incomunicación intersubjetiva⁶⁵.

En poesía, los ejemplos influenciados por el relato de la torre de Babel son innumerables. En el siglo XVII hallamos un ejemplo muy valioso con el poema *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, en el cual aparece el símbolo o emblema de la torre babélica como ejemplo justamente de la imposibilidad gnoseológica del ser humano y de su afán por alcanzar lo inalcanzable en el plano racional. Además de esta importante composición, baste aquí recordar dos casos representativos de la variedad de resonancias que el mito aún alimenta: el poema «En la Torre de Babel», de Wislawa Szymborska, incluido en *Sal* (1962) y el poema «Las soledades de Babel», de Mario Benedetti, recogido en el volumen homónimo del año 1991.

Todas estas manifestaciones artísticas son solo una pequeña muestra de la enorme influencia que este episodio ha ejercido y ejerce sobre nuestra cultura. Muchas veces extraídos del relato babélico mediante un ejercicio recreativo de adición de significados, los temas de las migraciones masivas, de la sumisión o subversión frente al poder y de la incomunicación siguen siendo actuales. Del mismo modo, y como se expone en el siguiente epígrafe, la idea de una *lingua*

el reciente estudio monográfico de Sarah Rogers *Borges and Kafka: Sons and Writers* (2017). Para una aproximación más detallada al interés que ambos escritores compartieron por el relato babélico, véase especialmente el capítulo 4 «Emulating Kafka in Babylon and Babel», desarrollado entre las páginas 67 y 78.

⁶⁴ Este relato se publicó inicialmente en *El jardín de senderos que se bifurcan* (editorial Sur) aunque, como los demás cuentos que integran el volumen, pasó en 1944 a conformar la primera parte de *Ficciones*.

⁶⁵ Para conocer más a fondo este proyecto remitimos al lector al capítulo «The Tower of Jezik (A Hyperfiction)», en *The End(s) of Electronic Literature* (2015), editado por A. Karhio, L. Ramada Prieto y S. Rettberg.

adamica pre-babélica ha suscitado todo tipo de especulaciones, indagaciones e invenciones en torno al reencuentro del hombre con una lengua sagrada, originaria, perfecta y universal.

La pervivencia del sustrato mítico en terrenos «desmitificados», como la ciencia o la filosofía, llama nuestra atención sobre la precaución con que debe ser asumida la presunta barrera que separa ambos sistemas mítico-simbólicos, el helénico y el judeocristiano. De hecho, podemos afirmar que la intervención original de un dador de nombres o Nomoteta, la función indicativa del lenguaje que sustituye al acto de señalar las cosas o la relación entre lenguaje y socialización, son algunos de los elementos compartidos entre la concepción platónica del lenguaje y el paradigma adámico que leemos en el libro del Génesis. De tal manera que la línea trazada por las narraciones de Herodoto, el *Crátilo* de Platón, el *Peri hermeneias* de Aristóteles y el libro del Génesis representa la más elevada y compleja fusión de *logos* y *mythos*, pensamiento y literatura, discurso especulativo y relato mágico, que en torno al lenguaje ha tenido lugar en la Antigüedad.

Finalmente, cabe adelantar que ni la lingüística moderna, ni la psicología, ni la neurología, ni la antropología han llegado a resultados concluyentes en sus investigaciones sobre la naturaleza de la multiplicidad de las lenguas. Sin embargo, las tradiciones del misticismo lingüístico y de la gramática filosófica, del imaginario poético y mitológico, de las construcciones cabalísticas y emblemáticas, han cuestionado inquisitorialmente los fundamentos de esta incógnita, que además de suponer la confusión lingüística ya conocida, implicaría la ruptura de la congruencia de la lengua divina —o *Ur-Sprache*— con la realidad. Repleta de hipótesis movedizas, aunque de indudable profundidad, «la historia de esta especulación, de las hipótesis arriesgadas por los filósofos, lógicos, e *illuminati* para explicar la confusión de las lenguas humanas constituye en sí misma un capítulo ineludible en los anales de la imaginación» (Steiner, 2001: 78). Y es en esta aventura de la imaginación donde el arte del lenguaje juega un papel de enorme importancia, frente al cual el estudio de la literatura no puede mantenerse ajeno.

1.3. *La utopía de todos los tiempos: la lengua universal*

Los dos proyectos que he indicado [...] son insensatos, pero revelan cierta
balbuciente grandeza.

«Funes el memorioso», *Ficciones*

J. L. BORGES

*Cuando se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto,
para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre
paradójicamente en un acto inmoral.*

Bartleby y compañía

E. VILA-MATAS

1.3.1. **Presunción de imperfección: una cartografía de la lengua perfecta**

Si el lenguaje fuera perfecto, el hombre dejaría de pensar.

Cuadernos

P. VALÉRY

Los interrogantes que han regido los dos puntos anteriores sobre la naturaleza y el origen del lenguaje están, a su vez, íntimamente relacionados con el tema de la lengua o lenguas primitivas, así como con el tema que Lázaro Carreter denomina la «utopía de todos los tiempos: la lengua universal» (1985: 46). La arbitrariedad del lenguaje, que puede ser «creado» artificialmente, desemboca a partir del siglo XIX en la noción contemporánea de comunicación como traducción, según la cual cualquier acto comunicativo asume un cierto grado de incomunicación, por lo que se hace necesaria la mediación interpretativa. Esta idea, que retomaremos al abordar el proceso de «transformación hermenéutica»

del pensamiento contemporáneo, está en la base del simbolismo literario y de la conciencia, hoy tan extendida, de que las condiciones de posibilidad de la filosofía están estrechamente ligadas a su capacidad para criticar el lenguaje. Comunicación, traducción e interpretación son términos que se conjugan en las actuales teorías del lenguaje y de la literatura, precisamente porque entienden que el lenguaje no produce una significación transparente, unívoca e inocente, sino que el receptor debe poner de su parte para lograr un acuerdo, una convención provisoria capaz de tender puentes entre los fragmentos del mundo post-babélico.

Aunque, como decimos, las consecuencias de la hecatombe babélica se prestan a una interpretación de los modelos actuales de producir y entender la literatura, sería injusto y poco riguroso desdeñar la perspectiva histórica que nos permite rastrear el movimiento sinuoso de esa añoranza por una lengua perfecta, ya sea científica, filosófica o poética, según el caso. El enigma de la lengua originaria, aquella que según los naturalistas clásicos mantenía un vínculo inmanente con las cosas, o que según la tradición judeocristiana pronunciaron Dios y Adán en el comienzo de todo, ha sido a lo largo del tiempo fruto de innumerables indagaciones. Si bien la discusión sobre los orígenes del lenguaje no debe confundirse con el mito de la lengua perfecta o universal, tampoco podemos establecer una separación neta y apriorística que niegue la evidente proximidad que ambos temas presentan en el marco historiográfico de la cultura, de las ideas lingüísticas y, en última instancia, de la literatura.

Como ha demostrado sobradamente Arno Borst (1957-63), el intento de restañar la herida de la *confusio linguarum* mediante el descubrimiento, la reconstrucción o la invención de una lengua común a todos los seres humanos está presente en la historia de todas las culturas. Sin embargo, tratando de mantener la coherencia metodológica que sitúa en su base las tradiciones grecolatina y judeocristiana, nos ceñiremos al ámbito cultural de Occidente. Así, tras haber expuesto las características principales del relato de la torre de Babel, resulta necesario que nos detengamos en dos pasajes concretos del *Nuevo Testamento*, donde se retoma el tema lingüístico y se plantea la restitución del lenguaje como redención de la *hybris* simbolizada por Babel. Se trata del milagro de Pentecostés y de la *Primera Epístola de San Pablo a los Corintios*.

Según leemos a San Pablo, a los Apóstoles les fue permitido comprender una lengua común como si fuese la propia y comunicarse con Dios por mediación del Espíritu Santo (1 Corintios 12-13). Acorde a este pasaje, el don de lenguas que recibieron los Apóstoles supondría un ejemplo de glosolalia, fenómeno más conocido en el contexto bíblico como «hablar en lenguas» o «don de lenguas», y que consistiría en la capacidad sobrenatural por la que alguien es capaz de hablar lenguas que desconoce⁶⁶. Sin embargo, en otro lugar del *Nuevo Testamento* se cuenta que en Pentecostés se posaron sobre cada uno de los Apóstoles lenguas de fuego que les permitieron hablar *otras* lenguas (Hechos 2: 1-8), pudiendo tratarse este don de un particular caso de xenoglosia: fenómeno estrechamente relacionado con el anterior, pero significativamente distinto.

Si la glosolalia prevé la capacidad de expresarse mediante la articulación de sonidos aparentemente ininteligibles o inventados —aunque estos puedan presentar un conjunto de normas o rasgos unificados que nos permitan referirnos a ellos como «lenguaje», tal y como ha estudiado Felicitas D. Goodman en *Speaking in Tongues. A Cross-Cultural Study of Glossolalia* (1972)—, el término *xenoglosia* describe la expresión mediante una lengua natural existente pero desconocida para el hablante, o bien mediante un lenguaje espiritual igualmente desconocido. En el caso particular de estos dos episodios, San Pablo anuncia la posibilidad de comunicación del hombre con la divinidad, mientras que el milagro de Pentecostés representa el perfeccionamiento de la comunicación entre hombres.

Umberto Eco comenta así la diferencia, que considera fundamental, entre ambas versiones del «don de lenguas»:

Nel primo caso agli apostoli sarebbe stata restituita la possibilità di parlare la lingua santa pre-babelica. Nel secondo caso a essi sarebbe stata concessa la grazia di

⁶⁶ Sobre el estudio de este fenómeno desde un punto de vista estrictamente lingüístico, véase el libro *Tongues of Man and Angels. The Religious Language of Pentecostalism* (1972), de William J. Samarin.

ritrovare in Babele non il segno di una sconfitta, e una ferita da sanare a ogni costo, ma la chiave di una nuova alleanza e di una nuova concordia. (Eco, 2012: 377)⁶⁷

El comentario de Eco abre las puertas a dos percepciones bien distintas del comportamiento post-babélico. De un lado, aquel derivado de Pentecostés, que entiende la multiplicidad lingüística como fenómeno natural y aun socialmente positivo, que favorece la riqueza cultural, el asentamiento de los pueblos y el surgimiento de las naciones y de las identidades nacionales. De otro lado, el derivado de Corintios, que representa el punto de vista tradicionalmente más difundido y arraigado, pues supone el detonante de un proceso —evolutivo o involutivo, según el caso— de búsqueda de una lengua única que sea capaz de subsanar el vacío que, como un foso infranqueable, rodea a cada lengua natural.

Una vez más, los avatares de la recepción del texto resultan determinantes. En lugar del interés por lo que podríamos llamar «modelo de traducibilidad» o conversión lingüística, lo que tradicionalmente ha prevalecido es la añoranza de una lengua única, regular e isomorfa⁶⁸. En *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (2012), el mismo Eco ha estudiado este proceso de búsqueda de la lengua perfecta centrando su atención en cuatro grandes categorías de proyecto. Nosotros partimos de la clasificación propuesta por Eco para desarrollar un mapa introductorio que sirva para comprender de forma decididamente abarcadora el gran espacio que el tema de la lengua perfecta o universal ocupa en nuestra cultura, y de qué manera esta preocupación es síntoma o indicio de la presunta imperfección del lenguaje. En el epílogo de *El hacedor* (1960), Borges refiere lo siguiente:

⁶⁷ Trad. propia: [En el primer caso, a los Apóstoles les habría sido restituida la posibilidad de hablar la lengua santa pre-babélica. En el segundo caso, les habría sido concedida la gracia de reencontrar en Babel, no el signo de un desafío y una herida que sanar a toda costa, sino la clave de una nueva alianza y de una nueva concordia].

⁶⁸ Extrapolando esta cuestión, podría afirmarse que la dicotomía entre multiplicidad y univocidad lingüística originaria está en la base de las más actuales hipótesis de poligénesis y monogénesis de la evolución del lenguaje (Salzmann, Stanlaw y Adachi, 2015: 163-64).

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (Borges, 2010: 346)

Para decirlo en términos borgeanos, proponemos en este punto un ejercicio «cartográfico» en cuyo «paciente laberinto de líneas» pueda vislumbrarse el rostro de una época. Estos son los modelos que Eco destaca:

- a) El redescubrimiento de lenguas históricas consideradas originarias o místicamente perfectas, como el hebreo, el egipcio o el chino.
- b) La reconstrucción de lenguas consideradas «madre» de forma más o menos rigurosa o fantasmática, como en el caso del indoeuropeo.
- c) La construcción artificial de lenguas con al menos tres tipos de finalidades:
 - a. Perfección funcional o estructural, como las lenguas filosóficas *a priori* de los siglos XVII y XVIII.
 - b. Perfección por universalidad, como las lenguas internacionales *a posteriori* surgidas a lo largo del siglo XIX.
 - c. Perfección por practicidad, como en el caso de las poligrafías.
- d) El descubrimiento o la construcción de lenguas mágicas, las cuales aspiran a ser el vehículo comunicativo perfecto, ya sea por su efabilidad mística o por su secretismo iniciático.

A las cuatro categorías generales contempladas por Eco cabría añadir al menos otros seis grupos descartados en su estudio. En primer lugar, encontramos las lenguas oníricas, que comprenden aquellas lenguas habladas por los dementes, por sujetos en estado de trance o en experiencias místicas, y los casos, ya mencionados, de glosolalia y de xenoglosia. Próximas a este primer tipo se hallan las lenguas ficticias, ya sean novelescas o poéticas, como el Newspeak de Orwell, aparecido en la novela *Nineteen Eighty-Four* (1949); las lenguas élficas de Tolkien, desarrolladas principalmente en la saga de novelas *The Lord of the Rings* (1954-55); el lenguaje transracional del poeta futurista

Velimir Khlebnikov⁶⁹; el «glíglíco» de Julio Cortázar hablado en *Rayuela* (1963); o, por supuesto, las lenguas de Tlön y Uqbar del cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Jorge Luis Borges. El *creacionismo*, como experiencia vanguardista y poético-lingüística de Vicente Huidobro, cabría también ser mencionado aquí, en especial teniendo en cuenta los últimos cantos del poemario *Altazor* (1931)⁷⁰.

Aunque Vila-Matas no participa directamente de este fenómeno inventivo, en su obra se da una inversión cómico-literaria de la creación de lenguas ficticias: su comprensión. En algunas de sus novelas, como *El viaje vertical*, o *Kassel no invita a la lógica*, Vila-Matas pone en funcionamiento un mecanismo próximo a la xenoglosia. Sus personajes no se expresan en *otras* lenguas, pero son capaces de entender o interpretar lenguas naturales que desconocen, como el alemán, el portugués o el chino⁷¹. De esas interpretaciones se desprende el trágico humorismo de lo absurdo, pues Vila-Matas parodia en cierto sentido el milagro de Pentecostés y simula la optimización de las relaciones comunicativas interpersonales dotando al proceso de un evidente carácter creativo, al mismo tiempo que destaca la falla comunicativa, la imperfección del lenguaje, el drama de la multiplicidad de lenguas. En «Chet Baker piensa en su arte» el narrador lee los labios de dos vagabundos e imagina el contenido del diálogo, mientras que en «El día señalado», relato incluido en *Exploradores del abismo*, sucede todo

⁶⁹ Algunos fragmentos teóricos dedicados por Khlebnikov al lenguaje transracional aparecieron, traducidos al francés, en el segundo número de la revista *Poétique* (1970, II: 247-249), bajo el título «Livre des préceptes» (I y II). Para la traducción española, véase la selección de Javier Lentini (1984), y para una información más amplia sobre los experimentos lingüísticos del futurismo ruso, remitimos al lector al libro monográfico de Gerald Janecek: *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism* (1996) y al apartado que Peter Steiner dedica al tema en su antológico estudio sobre el formalismo ruso: *El formalismo ruso: una metapoética* (2001: 127-154).

⁷⁰ Belén Castro Morales (1991) ha señalado y analizado la presencia del motivo simbólico de Babel en esta obra del poeta chileno. Sin embargo, para no extendernos demasiado en la mención de otras lenguas poéticas, remitimos al lector una selección de obras especializadas: un interesante compendio de lenguas ficcionales y fantásticas, organizado en forma de enciclopedia, es el elaborado por Tim Conley y Stephen Cain (2006). Para ampliar información sobre el tema en general, véase el abarcador estudio de Marina Yaguello sobre *Les langues imaginaires* (2006), y los más actuales *In the Land of Invented Languages: A Celebration of Linguistic Creativity, Madness and Genius* (Okrent, 2010) y *From Elvish to Klingon. Exploring Invented Languages* (Adams, 2011). También cabe destacar, al menos, dos importantes estudios relacionados con el tratamiento y la tematización del lenguaje en un género tan fructífero e imaginativo como es la ciencia-ficción: Mark Bould, 2009 y Carmen Galán Rodríguez, 2009c.

⁷¹ Sirva de ejemplo esta cita de *El viaje vertical*: «Los ponentes eran muy poéticos y hablaban en portugués, lo que hacía que solo entendiera la mitad de lo que decían; la otra mitad —como Mayol— la inventaba» (Vila-Matas, 1999: 209).

lo contrario: el personaje escucha lo que se le dice y entiende algo completamente distinto, dando pie a lo que el propio narrador denominado un «cortocircuito del lenguaje» (Vila-Matas, 2007: 154). Los fallos del lenguaje son aquí motivo de creación, de desautomatización del lenguaje en el modo en que lo entendieron los formalistas rusos e incluso los surrealistas.

Cuando decimos que en su obra se dan a la vez una visión positiva y negativa de la división de lenguas es porque, efectivamente, estos textos hacen explícita la falta de unión que acarrea este fenómeno, pero también ponen en valor la diferencia como detonante de la imaginación literaria. Además de en sus novelas, esto se hace patente en sus conocidas entrevistas inventadas para la revista *Fotogramas*⁷², donde el autor *finje* comprender la lengua en que fueron escritas para recrear su contenido. Y también en ensayos tan fundamentales como «Aunque no entendamos nada»⁷³, donde, comentando un film de Alain Resnais con guion de Alain Robbe-Grillet —*El año pasado en Marienbad* (1961)—, Vila-Matas reivindica el valor poético de lo incomprensible, que más tarde cifrará en esta cita de Alberto Savinio tomada de su «ficción crítica» *Maupassant e l'altro*, de 1975: «El canto más bello es siempre el de una lengua desconocida» (apud. Vila-Matas, 2018: 225).

Retomando el caso de las lenguas ficticias, advierte Eco (2012: 9) que la mayoría de estos casos se reduce a fragmentos de un lenguaje que presupone la existencia de una lengua más o menos compleja, según el caso, pero de la que no se aportan el léxico ni la sintaxis de forma completa. Los autores de este tipo de creaciones se limitan a esbozar las líneas maestras de lo que potencialmente podría ser considerado un código articulado complejo, pero en

⁷² Véase, por ejemplo, «Lo que Brando decía», en *El viajero más lento* (1992), o «Entrevistas inventadas», publicado originalmente en *Desde la ciudad nerviosa* (2000) y recogido más tarde en *Una vida absolutamente maravillosa* (2011), donde el escritor comenta sus hipotéticas entrevistas con Patricia Highsmith y Marlon Brando.

⁷³ Este texto, publicado originalmente en *Babelia* el 28 de junio de 2003, da título al libro recopilatorio *Aunque no entendamos nada*, editado en Santiago de Chile en el mismo año. Allí, Vila-Matas abre el volumen con un breve texto introductorio titulado «Para entendernos», donde leemos: «Sospecho que si *Aunque no entendamos nada*, el texto que abre esta colección de artículos y ensayos literarios, fuera lo único que hubiera escrito en toda mi vida, ese texto, por sí solo, sería ya más que suficiente para hacerse una idea completa de cuál es mi visión del mundo y de la literatura. Y es que en *Aunque no entendamos nada* está concentrada toda mi poética, basada fundamentalmente en cargar de sentido al absurdo y considerar que lo esencial de la realidad se encuentra en los libros» (2003: 7).

pocas ocasiones se aventuran más allá de algo que queda en el terreno de las ilusiones o, en el mejor de los casos, de los proyectos inacabados. Este rasgo anticipa el carácter difuso de la división entre lenguas artificiales y lenguas ficticias, sobre el que nos interesa indagar más adelante.

Por otro lado, una tercera categoría incluiría las lenguas simplificadas de carácter híbrido o «lenguas de contacto», como el pidgin, cuyo léxico y sintaxis resultan demasiado limitados para servir a fines superiores al de algunas actividades elementales, como el comercio (Waldman, 1977; Siegel, 2008). Asimismo, es necesario distinguir el grupo de las lenguas vehiculares utilizadas en zonas multilingües o transnacionales, como actualmente son considerados el swahili, hablado en gran parte de África oriental, o el inglés, hablado a un nivel más o menos global. No debe olvidarse, sin embargo, que el estatus de lengua vehicular es arbitrario y pasajero, como demuestra que en el pasado así fueran considerados el latín, el francés o el español⁷⁴.

Una quinta categoría la conformarían lenguas formales de uso restringido, como el lenguaje técnico de algunas profesiones o aquellos de la química, el álgebra o la lógica. Por último, Eco excluye de su catálogo la controvertida categoría de los «glotomaniacos» o «fou du langage», recuperando el sugerente título bajo el que Marina Yaguello (1984) ha estudiado casos tan célebres como el de Simon Tyssot de Patot y el lenguaje utópico de su obra *Voyages et adventures de Jacques Massé* (1714), el de Hélène Smith (1861-1929) y sus transcripciones marcianas, o el de las lenguas artificiales völapuk, creada entre 1879 y 1880 por Johann Martin Schleyer, y spokil, ideada por Adolphe Nicolas y dada a conocer en 1904 con la publicación en Francia de *Spokil. Langue internationale*.

Sea cual sea el motivo original o el punto de partida de cada proyecto individual —restituir el *logos* arcaico si pensamos en la tradición griega, o la unidad lingüística anterior a Babel si lo hacemos en términos judeocristianos— durante siglos el ser humano ha tratado de poner solución a esa falla del lenguaje

⁷⁴ Para entender de qué manera se populariza una lengua o como ésta es asumida en un momento histórico dado como medio del discurso del poder, véase, por ejemplo, el capítulo sobre la difusión del latín en el Renacimiento: «*Heu Domine, Adsunt Turcae*: esbozo de una historia social del latín posmedieval», en Burke, 2001: 51-86.

que, según una creencia común, limita o dificulta nuestra relación con el mundo, con los demás seres, con nosotros mismos y aun con una realidad metafísica o espiritual que estaría vedada a la parcialidad, la indeterminación y la tosquedad de nuestro lenguaje. La elaboración de este compendio pretende contribuir al retrato de un paisaje cultural que presupone la imperfección de las lenguas naturales, pues si las propuestas para mejorar nuestra forma de comunicarnos se suceden y se multiplican es porque se entiende que la forma con la que contamos es defectuosa o imperfecta. De hecho, la historia de estos proyectos, de la que con mayor o menor afán de exhaustividad se han ocupado a lo largo del siglo xx importantes autores, puede ser entendida como la búsqueda de una redención⁷⁵. En cualquier caso, su revisión sirve aquí para iluminar la delgada línea que separa los proyectos estrictamente ficcionales de aquellos otros considerados «artificiales», por lo que cabe ahora indagar la naturaleza de alguna de estas propuestas distinguiendo concretamente entre «pasigrafías» o lenguas artificiales primitivas, lenguas *a priori* y lenguas *a posteriori*.

¿Cuál es la lengua hablada más antigua del mundo? ¿Se han desarrollado todas las lenguas a partir de una fuente común? ¿Qué lengua se hablaba en el Paraíso? ¿Cómo se formaron al principio las palabras? Estas preguntas son fascinantes y han dado lugar a experimentos y debates cuya historia se remonta a hace 3.000 años. Irónicamente, esta búsqueda no ha obtenido éxito. Cada generación se plantea las mismas cuestiones y llega al mismo callejón sin salida: la carencia de pruebas a causa del enorme espacio temporal implicado. No poseemos un conocimiento directo de los orígenes y el desarrollo original del lenguaje, ni tampoco es fácil imaginar cómo sería posible obtenerlo. (Crystal, 1998: 288)

⁷⁵ A pesar de las limitaciones intrínsecas de esta tesis, resulta ineludible remitir al lector a los importantes trabajos historiográficos de Louis Couturat y Léopold Leau —*Histoire de la langue universelle* (1903) y *Les nouvelles langues internationelles* (1907)—, así como a los de James Knowlson (1973) y Charles Porset (1979), con tal de ofrecer una visión panorámica de este fenómeno cultural, sobre todo en Inglaterra y Francia, países donde la construcción lingüística proliferó de forma extraordinaria entre los siglos xvii y xix. Trabajos como los de Marcel Monnerot-Dumaine (1960) y Andrew Large (1985) ayudan a completar esta instantánea recogiendo otros tantos casos significativos de proyectos de lengua universal.

Esta búsqueda contradictoriamente fructífera e infructuosa, que el lingüista y miembro de la Academia Británica David Crystal refiere con cierta tristeza o, cuando menos, manifiesto pesimismo, ha dejado a lo largo de la historia un rastro de empresas de carácter tan ambiguo como interesante. Recordando que el lenguaje hablado debió de desarrollarse hace entre 100.000 y 50.000 años, mientras que los primeros vestigios de la escritura datan de hace únicamente 5.000 años, Crystal sitúa por barrera el «enorme espacio temporal» que nos separa de la génesis lingüística. De donde se infiere que, como consecuencia de este abismo aparentemente infranqueable, la búsqueda de una hipotética lengua primitiva derivó con el tiempo en la creación de lenguas artificiales con aspiraciones universalistas. Como en los casos de xenoglosia invertida que Vila-Matas propone en algunos de sus textos —pero, salvo contadas excepciones, sin su carácter lúdico— los distintos proyectos de lenguas artificiales que se han desarrollado a lo largo del tiempo han puesto en evidencia la problematicidad del lenguaje, a la vez que han estimulado y enriquecido nuestro imaginario poético.

Si bien tenemos constancia de intentos de desarrollar una lengua universal que se remontan, según algunos autores, a la Grecia helenística (García Teijeiro, 1981), el auge de esta tendencia marca con determinación el nacimiento de la Edad Moderna y el siglo xvii es considerado comúnmente el período en que este tipo de proyectos proliferan con mayor asiduidad y complejidad. De esta hipótesis parte María Calero Vaquera para introducir su investigación en *Proyectos de lengua universal: la contribución española* (1999), afirmando que con el despliegue de la nueva época se acumulan las razones y las circunstancias de esta eclosión. En primer lugar, destaca la progresiva decadencia del latín frente al auge de las lenguas vernáculas en Europa, como el español o el francés. Asimismo, el descubrimiento de otras lenguas provenientes de Oriente y del Nuevo Mundo, principalmente, contribuyó también al declive del latín y del griego como lenguas universales o «de cultura». A la llegada de estas lenguas exóticas a Occidente habría que sumar los fenómenos de colonización religiosa, los viajes a países lejanos y el creciente intercambio comercial internacional, que aumentan durante este siglo. Por último, y no por ello menos importante, en esta época asistimos al encumbramiento, a hombros de filósofos como René Descartes o Francis Bacon, de la idea renacentista de una cultura supranacional,

síntoma de la unidad espiritual de la especie humana, que también impulsará el anhelo de unidad a nivel lingüístico.

Todo esto parece confirmar que los siglos XVI y XVII asisten al advenimiento de un «progreso» que con extraordinaria violencia quiebra y revoluciona el estado de cosas imperante. Se dan a un tiempo la pérdida de unidad lingüística —no en su sentido mítico, sino socio-cultural— y la promoción sistemática de su reconstrucción. Por esta razón, la relación de motivos que hacen de esta época un manto fértil para la creación de lenguas artificiales justifica el salto temporal que nos fuerza a no detenernos en proyectos anteriores —no exentos, en todo caso, de interés— como el *Ars combinatoria* de Ramón Llull⁷⁶, y a centrarnos directamente en una época en que la «confusión de las lenguas» tiene repercusiones notables y efectivas sobre el devenir de los acontecimientos.

1.3.2. Letras y gestos, pasigrafías y *performance*

El devenir de la *performance* entra en conflicto de una manera mucho más obvia con el supuesto ser de la obra.

Para los pájaros/ Contra los pájaros

L. GOEHR

De entre los motivos que justifican el auge de este tipo de proyectos encontramos el acercamiento de Occidente a lenguas lejanas y exóticas como el chino, por ello no es de extrañar que uno de los sistemas pioneros y más rudimentarios de lenguaje universal sean las llamadas *pasigrafías*, proyectos

⁷⁶ Aunque Ramón Llull no se propusiera nunca crear una lengua universal —más bien hacer del latín un verdadero vehículo universal de comunicación lingüística (Carreras y Artau, 1946: 7)—, es importante señalar la influencia que su *Ars Magna* pudo ejercer sobre posteriores proyectos explícitamente universalistas como los del filósofo jesuita Athanasius Kircher (*Reductio linguarum ad unam [...] Novum inventum linguarum omnium ad unam reductarum*, ca. 1660) o el Arte combinatoria de Gottfried Wilhelm Leibniz (*Dissertatio de arte combinatoria*, 1666), sobre cuya relación específica con la cuestión de la lengua universal ha escrito Olga Pombo en *Leibniz and the Problem of an Universal Language* (1987).

que se distinguen de las denominadas lenguas *a priori* por no atender, como estas, a la doble articulación oral y escrita⁷⁷. Por el contrario, las pasigrafías son códigos escriturales o conjuntos de signos gráficos sin manifestación oral, que aspiran a poder ser traducidos universalmente a la lengua vernácula de cada lector o «decodificador», tal y como sucede con los números árabes o con ciertos ideogramas orientales que pueden ser leídos en distintas lenguas⁷⁸.

Aun siendo minoría, cabe señalar que algunos autores trataron de superar la principal debilidad de estos sistemas, es decir, su imposibilidad de ser pronunciados, elaborando una serie de correspondencias entre letras o sílabas y los símbolos del sistema apriorístico en cuestión. A estos sistemas, en cierto sentido híbridos, se los ha denominado *pasifrasías* (Couturat y Leau, 1903: 2), mientras que a los signos gráficos que están en la base de estos proyectos se los conoce como «caracteres universales» (Salmon, 1992: 408-410). Para mayor claridad, ilustremos lo dicho con algunos proyectos interesantes de pasigrafías, como el que el jesuita español Pedro Bermudo publicó en Roma en 1653 bajo el título *Arithmeticus nomenclator mundi omnes nationes ad linguarum, et sermonis unitatem invitans*⁷⁹. Otros proyectos de este tipo, dignos de mención, son los del también jesuita Athanasius Kirchner (ca. 1640) y de G. W. Leibniz (1666); o las pasigrafías posteriores de Joseph de Maimieux (*Pasigraphie*, 1797) y de Sinibaldo de Mas (*L'Idéographie*, 1844), quienes se inspiraron abiertamente en la combinatoria de los caracteres ideográficos chinos. Si bien consideramos de mayor interés las pasigrafías filosóficas que utilizan criterios lógicos para organizar sus elementos, existen también pasigrafías empíricas o prácticas,

⁷⁷ En consonancia con Couturat y Leau (1903: xxvii), se consideran lenguas *a priori* aquellas que parten de la naturaleza de las cosas y de su conceptualización, mientras que lenguas *a posteriori* son aquellas construidas a partir de las propias lenguas históricas.

⁷⁸ Según explica Jesús Mosterín en *Teoría de la escritura*: «Los japoneses carecían de escritura hasta que en el siglo iv entraron en contacto con la cultura china a través de los misioneros budistas. La religión budista se extendió rápidamente por Japón, y con ella se difundieron numerosos libros budistas, escritos en chino. En el siglo vii los nipones empezaron a escribir su propia lengua, el japonés, con los caracteres chinos [...]» (2002: 84). De ahí que ciertos ideogramas chinos puedan ser leídos por hablantes del japonés, los cuales no tienen por qué saber hablar chino.

⁷⁹ Sobre el proyecto de este pionero español, durante mucho tiempo considerado anónimo, puede leerse con más detalle en el libro de Calero Vaquera (1999: 42-45). Sin embargo, es a Ramón Ceñal (1946) a quien debemos la identificación del jesuita, a quien Leibniz alude como *Hispanus quidam* en su ensayo de juventud *Dissertatio de arte combinatoria* (1666).

como la que el mismo Athanasius Kircher incluye en su obra *Polygraphia nova et universalis, ex combinatoria arte detecta* (1663).

Es sabido también que ciertos proyectistas llegaron a considerar el lenguaje mímico como un tipo de lenguaje universalmente comprensible, al mismo nivel, por ejemplo, que el sistema numérico árabe, por lo que el lenguaje gestual también podría ser incluido entre las pasigrafías. John Bulwe, en su *Chirologia* (1644), defiende que este podría ser el lenguaje primitivo de la humanidad. Del mismo modo, el abad de l'Epée concibió un método de enseñanza para sordomudos basado en signos conceptuales universales y no alfabéticos (*Institutions des sourds et muets para la voie des signes méthodiques*, 1776)⁸⁰.

No obstante, no puede hablarse de un proyecto explícito de creación de un lenguaje mímico como lengua universal hasta mediados del siglo XIX, cuando aparece publicada la obra de Jean Rambosson: *Étude philosophique et pratique de langage mimique come langage universelle* (1853). Según nuestro parecer, existe una interesante conexión entre estos proyectos mímicos universalistas y el afán de recuperación pre-lingüística que movió a algunos autores —ya en el siglo XX y en el terreno del arte y de la literatura— hacia prácticas estéticas como el infantilismo de dadaístas y surrealistas, el primitivismo de pintores como Pablo Picasso, el *lunatismo* de artistas como Jean Dubuffet y su *art brut*, o ese gesto irrepetible que fundamenta el teatro de la crueldad de Antonin Artaud⁸¹. Asimismo, puede pensarse que la universalidad (y la fugacidad) del gesto se encuentra en la base de uno de los alumbramientos más influyentes del vanguardismo artístico del siglo pasado: la *performance*. En su ensayo «Para los pájaros/ Contra los pájaros. Las narrativas de Danto y Adorno (y Cage) sobre el arte moderno», incluido en el volumen colectivo *Estética después del fin del arte*,

⁸⁰ Los trabajos del abad de l'Epée con sordomudos dieron lugar a la fundación de la Institución Nacional de Sordomudos. Sobre el caso del Abad de l'Epée, v. Sacks, 1996: 36-ss. Calero Vaquera (1999: 12, 42) recoge en su libro estos casos, entre otros, y recuerda que el padre Bermudo también era mudo, lo que le llevó a diseñar un sistema exclusivamente escrito —aunque lo mismo habría valido para un sistema gestual.

⁸¹ Aunque sobre el surrealismo o sobre Picasso puede encontrarse una extensa y accesible bibliografía, a la cual es innecesario remitir aquí, sí conviene notar que Antonin Artaud expuso sus ideas sobre el teatro de la crueldad, principalmente, en el libro *Le théâtre et son double*, de 1938, mientras que los escritos sobre arte de Jean Dubuffet pueden consultarse en la compilación en cuatro volúmenes *Prospectus et tous écrits suivants* (1967-95). Para la traducción española de *El teatro y su doble*, v. Artaud, 2001.

Lydia Goehr ha escrito que «el *devenir* de la *performance* entra en conflicto de una manera mucho más obvia con el supuesto *ser* de la obra» (apud. Pérez Carreño, 2005: 171). Esto confirmaría que, como vimos en el apartado anterior, la *performance* y sus analogías escriturales se sitúan en una posición privilegiada dentro de la tradición que intenta transgredir el lenguaje verbal al que considera imperfecto u obsoleto, sobre todo en su concepción esencialista.

1.3.3. Proyectos *a priori* y proyectos *a posteriori*

01001000 01101111 01111001 0001010.

La palabra *hoy* traducida en código binario

Las pasigrafías gozaron de gran influencia teórica en cuanto que proyectos simbólicos, pero acuciaban, sin embargo, algunas limitaciones insalvables. Por un lado, era necesaria una cantidad desmesurada de símbolos que debían ser memorizados para abarcar los infinitos matices de la expresión, por lo que una hipotética puesta en práctica de este tipo de lenguajes habría exigido la reducción drástica del número de signos o caracteres del que estaban compuestos. Por otro lado, aun en el caso de las pasifrasías que ensayaban la combinación de la doble vertiente oral y escrita del lenguaje, la preocupación de estos proyectos por su faceta oral era más bien teórica, hallándose muy lejos de resolver los problemas prácticos derivados de la realización de la lengua, es decir: el *habla* saussureana. Es por eso que, salvo contadas excepciones, estos problemas y su posible solución solo tuvieron cabida dentro del debate humanístico a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando lenguas artificiales como el *völapuk* o el *esperanto* se conciben con base en nuevos presupuestos y lo hacen principalmente con una finalidad oral.

Una de esas contadas excepciones es precisamente el proyecto lingüístico del filósofo británico John Wilkins, pero existe una condición insalvable antes de proceder con la reseña de cualquier proyecto afín al de Wilkins, pues antes de

nada resulta imprescindible advertir acerca de quienes abrieron en Europa las puertas de esta nueva vía: René Descartes, en Francia, y Francis Bacon, en Inglaterra. El obstáculo infranqueable que suponían el exceso de signos y la desconfianza que desde hacía tiempo iba ciñéndose en torno a las lenguas naturales como vehículo perfecto para la transmisión del conocimiento provocaron la inventiva, por parte de determinados pensadores, de sistemas lingüísticos apriorísticos sin base en las lenguas naturales. Esto es, se intentó la creación desde cero de lenguas filosóficas que superaran o subsanaran las limitaciones de las lenguas naturales en su relación con el conocimiento, siendo este uno de los rasgos principales para diferenciar este tipo de proyectos *a priori* de aquellos otros considerados *a posteriori*.

Si las ciencias asumen a partir de Galileo que la realidad tiene una estructura matemática, la lengua universal lógico-matemática está llamada a convertirse en instrumento del conocimiento al permitir nuestro acceso a esa estructura *real*. Por este camino, el lenguaje verbal —como los números y las cifras— es entendido de forma casi totalmente arbitraria y convencional, lo cual lleva a Leibniz a intuir ya que «la *lingua rationalis* unificará milagrosamente las operaciones mentales y podrá servir a la física del mismo modo que el álgebra a la matemática» (apud. Hamans, 1984: 319), cosa que, de ningún modo, podrían hacer las lenguas naturales. En lo que toca a este horizonte logicista, pueden advertirse ya algunos de sus más sonados ecos, como el proyecto de Gottlob Frege de subsanar las imperfecciones y las ambigüedades del lenguaje mediante la radical formalización del lenguaje natural⁸².

En su obra *The Two Books on the Proficiency and Advancement of Learning* (1605), Bacon argumenta que la transmisión del saber no necesita de palabras, sino que bastaría un signo convencional que pudiera ser percibido por los sentidos mediante diferenciaciones, como sucede con los distintos colores de un semáforo o con la variedad de líneas que conforman un mapa de carreteras. De

⁸² El subtítulo de su *Conceptografía*, de 1879, es claro a este respecto, al definir la propuesta de «un lenguaje formalizado del pensamiento puro modelado sobre el lenguaje de la aritmética» (v. Frege, 1972). Los trabajos de Frege, junto a los de Bertrand Russell, fueron fundamentales para el desarrollo de la filosofía analítica del lenguaje de la que Ludwig Wittgenstein se volvería emblema.

hecho, es conocida su crítica del lenguaje y, más precisamente, de las ambigüedades e indeterminaciones que presentan los términos de las lenguas naturales, a cuyas fallas de sentido denomina *ídola fori* en el *Novum organum* (1620) —«ídolos de la plaza del mercado»—, sentando así el precedente que asumirá Nietzsche para elaborar su obra *El crepúsculo de los ídolos*, de 1887. Estos ídolos [escribe Claudio Magris en su ensayo *La herrumbre de los signos*] sirven para denominar las «supersticiones que hay que superar para enfrentarse sin prejuicios —empíricamente— a la realidad que distorsionan [...]» (2008: 33). Entre estos ídolos ocupa un lugar preeminente, como no puede ser de otra manera, el medio fundamental de nuestra vida social: el lenguaje.

Descartes, por su parte, da verdadero sentido a la expresión «lengua filosófica» y, como Bacon, parte de una clasificación conceptual anterior al plano de la expresión. En su *Lettre au Père Mersenne*⁸³, fechada el 20 de noviembre de 1629, el autor de *El discurso del método* expone al menos tres principios o requisitos que debe cumplir una lengua universal plenamente satisfactoria. Así, Descartes propone aplicar al razonamiento y, por ende, al lenguaje verbal, la regularidad numérica y la progresión natural que le corresponde y que nos permite aprender los números hasta el infinito sin necesidad de memorizar cada cifra de forma individual. Para ello, es decir, para poder ordenar y clasificar los pensamientos, se hace necesario conocerlos primeramente con tal de reducir al mínimo la cantidad de «ideas simples» o pensamientos elementales, de cuya combinación pueden surgir todos los razonamientos posibles.

También Leibniz consideraba que la elaboración sistemática de la *characteristica universalis* implicaría el descubrimiento de la «filosofía verdadera», requisito previo, para Descartes, a cualquier proyecto de lengua filosófica. Por consiguiente, para Leibniz, como para el autor de las *Meditaciones metafísicas*, la lengua universal no es tanto un método de representación del conocimiento y de la realidad como un medio para alcanzarlos, esbozando, así, algunas de las ideas que mayor vigencia tienen en la filosofía contemporánea del lenguaje: «la idea de que la ontología y la gramática se encuentran

⁸³ Cabe recordar que el padre Marin Mersenne, destinatario de la misiva de Descartes, es autor de un proyecto de lengua universal influenciado por el filósofo francés e incluido en *Harmonie universelle*, de 1636.

vertebradas en torno a la lógica y la idea de que ésta determina, a su vez, el ámbito de lo real» (Bustos Guadaño, 2013: 109). En otras palabras, que pensamiento y lenguaje son mutuamente influenciados, y que esta síntesis afecta a nuestra percepción —o constitución— del mundo.

Consideremos ahora que el empirismo del que Bacon es considerado padre y que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII legó a la posteridad la confianza en que el lenguaje tenía que ser entendido por la vía de las ideas, consideradas autosuficientes, pero necesitadas del lenguaje para hacerse públicas y no quedar confinadas en el ámbito de lo privado. «Las palabras se usan para registrar y comunicar nuestros pensamientos» (2005: 469), escribe John Locke siguiendo el dictado empirista. En esta época, «las ideas y sus propiedades, especialmente su derivación de la experiencia, eran el tópico central, con el lenguaje como un mero vehículo para la transmisión de éstas [...]» (Honderich, 2009: 670). Sin embargo, junto a Bacon y Descartes no faltan otros autores, como Thomas Hobbes y el propio Locke, que fueron conscientes de cómo los «abusos» o las limitaciones del lenguaje afectan a la eficacia y la fiabilidad del pensamiento.

Así, en *An Essay Concerning Human Understanding*, publicado originalmente en 1690, Locke dedica el capítulo IX del tercer libro a dilucidar la imperfección natural del lenguaje, que el autor reduce esencialmente a la «dubitabilidad» (*doubtfulness*) de su significado. Esto es, lo que hay de dudoso e incierto en las palabras deriva de la variedad y multiplicidad de ideas a las que aquellas pueden referir, y no tanto de la hipotética impotencia intrínseca de las palabras. En el empirismo de John Locke (2005: 470-71) las ideas complejas proceden por asociación y combinación de las «ideas simples» o sensaciones. Estas ideas complejas se dividen, a su vez, en «modos» (formas de ser, estar o actuar de las sustancias), «sustancias» (cosas particulares) y «relaciones» (comparación entre ideas). El problema con el lenguaje aparece cuando se quiere realizar el fin último del discurso, que es compartir estas ideas y pensamientos. A raíz de esto, Locke distingue cuatro causas naturales que dificultan la realización del discurso. En primer lugar, cuando las palabras representan ideas complejas compuestas por un amplio conjunto de ideas simples. Después, cuando las ideas que representan no tienen una conexión exacta con la naturaleza y, por tanto,

ningún referente objetivo que sirva para corregirlas o ajustarlas. En tercer lugar, cuando la significación de la palabra se refiere a un patrón difícilmente cognoscible. Por último, cuando la significación de la palabra y la esencia verdadera de la cosa no coincide con exactitud.

La falta de univocidad en la correspondencia entre términos e ideas — principalmente aquellas que pueden ser consideradas ideas «complejas» — es una de las causas naturales que Locke atribuye a la imperfección del lenguaje, mientras que también existirían otro tipo de causas relacionadas con el uso que los hombres hacen de él⁸⁴. Sin embargo, esta imperfección no es homogénea ya que está condicionada por los usos que hacemos del lenguaje. Según Locke, existe un uso doble del lenguaje cuando se trata de comunicar mediante palabras: un uso civil y un uso filosófico. Por un lado, el uso civil sirve para comunicar pensamientos e ideas que permitan el normal mantenimiento de la conversación, el comercio y demás asuntos ordinarios propios de las sociedades humanas. Por otro lado, el uso filosófico de las palabras sirve para adquirir nociones exactas de las cosas y para expresar proposiciones ciertas y verdades indudables, en las cuales la mente pueda confiar durante su búsqueda del conocimiento verdadero.

Llegado este punto, no es difícil intuir bajo dicha distinción las respectivas posturas que Platón y Aristóteles mantuvieron respecto del uso y la finalidad del lenguaje. Aunque ya ha sido mencionado con anterioridad, recordemos que Platón desarrolló la idea de un lenguaje que sirviera para referir la esencia absoluta de las cosas y, por tanto, alcanzar su conocimiento verdadero (uso *filosófico*), mientras que Aristóteles reflexionó con especial atención sobre la función social del lenguaje y su poder de comunicación intersubjetiva (uso *civil*). De igual modo a como se enmarca en la tradición griega, la distinción lockeana también precede y anticipa la del propio lenguaje poético y la desautomatización del mismo según el formalismo ruso y las escuelas teóricas del siglo xx, aunque

⁸⁴ A estas otras causas, Locke les dedica un capítulo completo titulado *Of the Abuse of Words*, que, por su integridad y autonomía, ha sido publicado también en forma de opúsculo individual, traducido al español por Martín Schifino (v. Locke, 2014).

ya en el Romanticismo se planteara la necesidad de un uso no mercantilizado del lenguaje usual para la poesía⁸⁵.

Avanzando en nuestro razonamiento, conviene señalar que Locke admite una cierta gradación en la imperfección de la palabra, que es menor en una situación comunicativa ordinaria y mayor cuando quiere remitir a ideas complejas. A pesar de todo, el empirista británico, seguidor de las ideas de Bacon, arriba a la conclusión de que ni uno ni otro uso del lenguaje se ven completamente satisfechos:

Puesto que el fin principal del lenguaje en la comunicación es el darse a entender, las palabras no cumplen bien ese fin, ni en el discurso civil, ni en el filosófico, cuando una palabra no provoca en el oyente la misma idea significada por ella en la mente de quien la pronuncia. Ahora bien, como los sonidos no tienen ninguna conexión natural con nuestras ideas, sino que derivan su significado de una arbitraria imposición por parte de los hombres, la dubitabilidad e incertidumbre de su significación, que es la imperfección de que aquí venimos hablando, más bien tiene su causa en las ideas significadas, que no en alguna incapacidad que hubiera en un cierto sonido más que en alguno otro para significar adecuadamente cualquier idea; porque, a ese respecto, todos los sonidos son igualmente perfectos. (Locke, 2005: 470)

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho se comprende mejor que los intentos de lengua universal apriorísticos vayan aparejados, en su mayoría, a la búsqueda de una ciencia universal. Según esta perspectiva de estirpe lockeana, es la complejidad del pensamiento y de las ideas lo que limita la eficacia del lenguaje, lo cual justifica el desarrollo prácticamente paralelo de la sistematización y ordenación enciclopedista de los saberes, por un lado, y la obsesión de subsanar esta imperfección mediante una lengua filosófica que sea «perfecta», por otro. Autores como Bacon elaboran la ordenación arborescente que está en la base de la *Encyclopédie* de Diderot y D’Alambert (1751-52) —tal

⁸⁵ Véanse los *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antologados y editados por J. Arnaldo en AA. VV., 2014.

y como explica este último en el *Discurso preliminar de la Enciclopedia* (1985: 105-106)—, de tal modo que un sistema complejo de signos sea capaz de vehicular todo el conocimiento. Este es el motivo que ha llevado a autores como Paolo Rossi (2000: 169) a señalar la deuda que la organización de estos proyectos lingüísticos tiene con el afán clasificatorio de las ciencias naturales. El mismo Rossi, en su libro *Logic and the Art of Memory*, ha observado cómo las clasificaciones metódicas de los pensamientos, los alfabetos, las tablas, los teatros del mundo, la creación de lenguas universales y la combinatoria de los pensamientos, entre otros, son temas estrechamente relacionados entre sí. Como indagaremos más adelante, estos temas cobran una fuerza semántica particular en la obra de Borges, a través de imágenes tan poderosas como las de la enciclopedia o la biblioteca, que también Vila-Matas metaboliza en su particular uso de la cita literaria. En definitiva, como ha escrito Esther Zarzo, con estos sistemas lingüísticos se busca desarrollar «una lógica que incluya la memoria y un procedimiento capaz de certeza derivado de la matemática» (2016: 145).

Si antes señalábamos que existen algunos proyectos anteriores al siglo XIX con que se trataron de salvar las limitaciones de las llamadas «pasigrafías», resulta inevitable volver sobre los nombres de John Wilkins y Georges Dalgarno, sobre todo teniendo en cuenta la progresiva conexión que se establece entre la formalización del lenguaje y la clasificación del universo. En la tercera parte de su obra *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language* (1668), Wilkins se detiene en la clasificación detallada de los sonidos de su lengua, marcando así una sustancial diferencia respecto de los proyectos anteriores que lo distingue, junto al escocés Georges Dalgarno, como a uno de los más inteligentes e interesantes diseñadores de lenguas artificiales *a priori*⁸⁶. De igual modo, también es interesante mencionar el boceto de lengua universal que Francis Lodwick publicó en 1647 (*Common Writing*), incluyendo un alfabeto

⁸⁶ En 1939, Borges publicó en *El Hogar* un breve artículo sobre Wilkins titulado «John Wilkins, previsor», recogido posteriormente en la edición de 1986 de *Textos cautivos*, y tres años después de la publicación de este primer texto apareció en *La Nación* el ensayo más conocido de Borges sobre el filósofo inglés, bajo el título de «El idioma analítico de John Wilkins», que sería luego incluido en *Otras inquisiciones*. Respecto a Dalgarno, Borges lo menciona en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» junto al filósofo idealista Georges Berkley en relación a la descripción del lenguaje imaginario de Tlön (2009: 839).

fonético y un sistema taquigráfico para los que utilizaba un número limitado de raíces con acentos diacríticos añadidos, los cuales debían servir para sustituir a los accidentes gramaticales de la gramática clásica⁸⁷.

En su *Ars Signorum* (1661), George Dalgarno trata de elaborar un procedimiento de combinatoria conceptual que posibilite la reconstrucción de los sistemas de pensamiento de todas las lenguas. Partiendo de la teoría cartesiana según la cual en las ideas opera un principio compositivo de lo simple a lo complejo, el sistema de Dalgarno comprende diecisiete clases supremas identificadas mediante diecisiete letras en correspondencia con la inicial de las palabras de dicha clase, y estas clases supremas están divididas, a su vez, en subclases que comprenden diferentes palabras pertenecientes al grupo de los sustantivos o de los verbos. Dalgarno ensaya, de este modo, la elaboración de una semántica universal, mientras que Wilkins intenta desarrollar una exhaustiva taxonomía de la realidad y de todos los elementos que la componen, para luego acordar un sistema de designación único de dichos elementos, apelando así a la universalidad y a la univocidad artificiales de la correspondencia entre palabras y cosas.

Mediante la división de las ideas en cuarenta categorías designadas por las dos letras CV, y subdividiendo estas categorías en diferencias y en especies añadiendo vocales y consonantes, se pretende que la clasificación y la enumeración detallada de todos los conceptos y cosas garantice el rigor y la exactitud de la representación lingüística de la realidad, y que, como pretendía Ramón Llull, a partir de un número limitado de verdades irrefutables pueda accederse al conocimiento total e infinito. Aunque volveremos sobre ello más adelante, cabe advertir ya acerca de la innegable raíz cabalística y llulliana de estas empresas pseudo-lingüísticas que, como ha escrito Galán Rodríguez, «no son sino el contrapunto científico al mito adámico de la relación especular entre palabra y cosa [...]» (2009b: 106). Proyectos como el de Wilkins se proponen

⁸⁷ También es relevante, en este período, el proyecto de otro británico: Cave Beck (*Universal Character*, 1657). Sobre las distintas empresas intelectuales de Francis Lodwick, véase el importante volumen *The Works of Francis Lodwick in the Intellectual Context of the Seventeenth Century* (1972), de Vivian Salmon.

devolver a la vida una suerte de lengua pre-babélica de carácter isomórfico, pero, como bien comprendió Borges, sus teorías resultan más apreciables por su carácter creativo y asombroso que por los resultados científicos obtenidos.

Si el diseño consciente y la meta del isomorfismo lingüístico son aspectos comunes a prácticamente todos estos proyectos, cabe distinguir que los autores de lenguas filosóficas buscaron la simetría de realidad y pensamiento con la finalidad particular de perfeccionar, a través del simbolismo, la transmisión de las ideas y del saber científico. En cambio, las lenguas diseñadas *a posteriori*, y que conocen su mejor época a partir de la segunda mitad del siglo XIX, representan la creación de un instrumento de comunicación interpersonal a nivel mundial, lo cual permitiría distinguir entre proyectos de lenguas «perfectas» y proyectos de lenguas «universales». Los proyectos de lenguas filosóficas arriba mencionados buscaron con mayor ahínco la perfección del lenguaje como instrumento cognitivo que como medio de comunicación. De hecho, muchos de estos pensadores —Descartes, principalmente— subordinaron sus reflexiones lingüísticas a otras de tipo estrictamente filosófico o incluso religioso. En rigor, ha escrito Bustos Guadaño: «La creatividad lingüística, en el sentido moderno, no es una preocupación primordial del siglo XVII, sino del XVIII y del idealismo romántico, y está ligada a la exaltación de la libertad humana y de su capacidad cognoscitiva y artística» (2013: 75-76). Con el desarrollo del positivismo, la terminología científica —el uso *filosófico* de la lengua, para Locke— siguió un cauce propio que la alejó progresivamente del lenguaje común —*civil*—, por lo que la atención de los proyectistas pasó a centrarse en la necesidad imperiosa de comunicación internacional.

En su libro *Pour la langue universelle*, Couturat (1903: 4) expresa en términos tragicómicos la preocupación que considera en la base de estos nuevos sistemas *a posteriori*, al señalar que ser humano se encuentra en la situación «tristemente ridícula» de un sordomudo al que se le ofreciera un teléfono. Como en las composiciones fotográficas de Julee Holcombe que comentábamos más arriba, la sombra de Babel se cierne, actualizada, sobre el mundo moderno de la comunicación, donde los problemas del lenguaje se proyectan nítidamente sobre un fondo de avances técnicos sin precedentes. A partir de este momento se vuelve prioritario para el desarrollo de una lengua que esta tome sus estructuras

léxicas y gramaticales de otras lenguas naturales —principalmente de los idiomas europeos más difundidos⁸⁸—, que el criterio para su creación sea realista, y que su aprendizaje no presente especiales complejidades.

Sin embargo, antes de hablar de lenguas *a posteriori*, Couturat y Leau (1903: 121-237) destacan una segunda familia de lenguas artificiales a la que denominan sistemas «mixtos». Por razones obvias hemos debido respetar la progresión de nuestro discurso, pero esto no quiere decir que la sucesión de estos proyectos sea tal, ya que en lugar de hablar de «etapas» según una progresión cronológica, podemos distinguir distintas «familias» de proyectos con evoluciones dispares. Por un lado, los sistemas mixtos asimilan rasgos característicos de los proyectos *a priori*, como formar derivados y compuestos mediante la combinatoria de elementos más simples, mientras que, por otro, emplean elementos léxicos de otras lenguas naturales, como hacen todos los sistemas de lenguas *a posteriori*. Un ejemplo de este tipo de sistemas sería el ya mencionado völapuk (*worlds's speak* o habla del mundo), proyecto de lengua auxiliar que, pese a su éxito inicial, pronto se vio abocado al fracaso, debido en gran parte a la rigidez y la cerrazón de su creador, Johann Martin Schleyer, frente a los nuevos cambios propuestos por sus seguidores (Gándara Fernández, 2017: 13).

Distinto es el camino recorrido por la que es, sin duda, la lengua artificial *a posteriori* más conocida del mundo: el esperanto. Movido por el inusual interés de conseguir la paz mundial a través de la solidaridad lingüística, el médico polaco Ludwik Lejzer Zamenhof publicó en 1887 el opúsculo *Lingvo internacia. Antaŭparolo kaj plena lernolibro* (Lengua Internacional. Prefacio y libro de texto completo), que posteriormente sería conocido como *Unua Libro* (Primer libro), donde daba a conocer y sometía a la crítica de otros expertos los principios de su proyecto de lengua universal basado principalmente en las raíces del ruso y del latín. El interés filantrópico de Zamenhof enraíza en la tradición del checo

⁸⁸ Lingüistas de reconocido prestigio como André Martinet colaboraron en la creación de una interlingua publicada en 1951 bajo los auspicios de la International Auxiliary Language Association (IALA), dirigida por estudiosos del lenguaje como William Collinson, Clark Stillman, Alexander Gode o el mismo Martinet (v. Stenström y Yeager, 2009). Sobre las ideas de Martinet en torno a los proyectos «interlingüísticos», véase especialmente su ensayo «Sur quelques questions d'interlinguistique» (1991).

Comenius y su obra *Via Lucis, Vestigata, et Vestiganda*, de 1668, con la que pretendía poner fin a los conflictos religiosos de la época mediante su interés en la construcción de una lengua universal.

De hecho, con la llegada siglo xx cobra progresiva importancia el deseo común de «democratización» de la lengua. En 1905 se celebró en Boulogne-sur-Mer, Francia, el primer Congreso Universal de Esperanto, quedando así definido el movimiento mediante la llamada Declaración del Esperantismo. Gracias a la extraordinaria persistencia de su creador y al apoyo de distintas instituciones, esta nueva lengua, que fácilmente podría haber fracasado como sus predecesoras völapuk y spokil, se ha mantenido en el tiempo desarrollándose a través de comunidades y asociaciones como la Federación Española de Esperanto⁸⁹. Al respecto resulta especialmente significativo señalar que hoy existen distintos servicios *online* gratuitos que facilitan el aprendizaje de esta lengua artificial *a posteriori*: la «enciclopedia libre» Wikipedia publica su versión en esperanto desde 2001, el Traductor de Google lo incluye entre sus opciones desde 2012, en redes sociales como Facebook se pueden ajustar las preferencias de lenguaje para que el idioma de la interfaz sea el esperanto, y exitosas aplicaciones gratuitas de aprendizaje de idiomas como Duolingo ofrecen cursos en línea de esperanto desde el año 2015. No obstante, y a pesar de estos logros relativos, sus progresos aún están muy lejos de la anhelada universalidad.

Después de haber considerado las dificultades prácticas, examinemos ahora el problema terminológico que surge de la mano de todos estos proyectos y que afecta directamente a su comprensión y desarrollo. Se trata, para decirlo con Locke, de la imperfección del lenguaje causada por su *dubitabilidad* significativa. La distinción neta entre sistemas *a priori*, mixtos y *a posteriori* es más bien inexistente, ya que lo que de verdad separa a estos tres grupos o familias es un espectro de gradación. Si bien pueden darse lenguas filosóficas estrictas que sean teóricamente interesantes, en la práctica es imposible idear una lengua que

⁸⁹ <http://www.esperanto.es/hef/>

parta de otras lenguas naturales y que no incluya en su seno frutos de la arbitrariedad y la convención, e incluso de la conceptualización lógica del mundo.

En este sentido, hay algunos autores que critican la misma distinción entre lenguas naturales y lenguas artificiales, argumentando que la intervención premeditada del hombre en el léxico y en la gramática es común en prácticamente todas las lenguas del mundo (Martí et al., 2006: 48). Por su parte, Detlev Blanke ha advertido que en el campo de la lingüística y, dentro de esta, en la disciplina interlingüística, existe una gran inconsistencia expresiva a la hora de describir una lengua como el esperanto, usándose, muchas veces de forma indistinta, términos como «world language», «universal language», «auxiliary language», «artificial language», e «international language» (1997: 1). A estas etiquetas habría que añadir las de «lengua construida», de Jespersen; *Plansprache* o lengua planeada, de Wüster; lengua común; *lingua franca*; lengua vehicular; interlingua; o incluso las de lengua artística, fantástica o ficcional⁹⁰.

Como puede comprobarse, esta nomenclatura se articula en torno a dos ejes bien distintos: según el origen o génesis de la lengua en cuestión: artificial, natural, planeada, construida, ficcional, etc., o según su función comunicativa: auxiliar, internacional, vehicular o universal, entre otros. Así, deberíamos hablar de «lengua natural auxiliar» o de «lengua artificial internacional», con tal de ajustar ambos ejes descriptivos. Sin embargo, Blanke (1997: 1) también advierte que entre los términos que describen la función comunicativa, «universal» tiene una larga historia, pero normalmente describe el lenguaje único para una humanidad futura. Por lo tanto, no es adecuado para describir la mayoría de los proyectos modernos de lenguaje, pues desde el momento en que a fecha de hoy no existe una lengua efectivamente universal —«Que comprende o es común a todos en su especie, sin excepción de ninguno» (RAE, 2014)—, hablar de lengua universal, sea cual sea su origen, es poco pertinente o incluso abiertamente

⁹⁰ Actualmente existe la *Language Creation Society* que, además de ser una comunidad internacional de estudios dedicada a la construcción de lenguas artificiales de todo tipo (*conlang: constructed language*), organiza anualmente la Language Creation Conference, congreso internacional dedicado al campo del *conlanging* en general. Además de en su página web oficial (<http://conlang.org/>), los archivos de esta sociedad se encuentran alojados en un servidor de la Brown University en Estados Unidos, y son accesibles desde <https://listserv.brown.edu/conlang.html>. El logo o bandera de esta sociedad (*Conlang's Flag*) representa una torre de Babel alzada contra un sol naciente.

falso. De hecho, nuestro recorrido sobre los distintos tipos de lenguaje artificial tiene como propósito evidenciar dos aspectos clave:

- a) La continuidad en el tiempo y la gran variedad de tipos de proyecto pone de relieve lo que hemos llamado «presunción de imperfección», que representa la prueba de que tradicionalmente el ser humano se ha mostrado insatisfecho ante su principal medio de comunicación y expresión.
- b) La persistencia de estos proyectos como tales —bosquejo, esquema, intención, deseo, propósito, tentativa o aspiración— y su carácter eminentemente especulativo, los aproximan al ámbito de la ficción, lo cual guarda una interesante relación con la propuesta genérica de una «ficción crítica» que desautoriza en cierto modo la prominencia de los discursos científicos.

A través de Borges, precisamente, un proyectista como John Wilkins ha influido en pensadores contemporáneos como Michel Foucault, quien en 1966 tuvo a ambos en mente al redactar las afortunadas reflexiones introductorias de su libro *Las palabras y las cosas*. Allí Foucault introduce el motivo de la risa al comentar su lectura de Borges y la clasificación del universo según cierta imaginaria y estrambótica enciclopedia china que aparece mencionada en «El idioma analítico de John Wilkins». El prefacio de Foucault comienza de la siguiente manera:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita «cierta enciclopedia china» donde está escrito que «los animales se dividen en *a*] pertenecientes al Emperador, *b*] embalsamados, *c*] amaestrados, *d*] lechones, *e*] sirenas, *f*] fabulosos, *g*] perros sueltos, *h*] incluidos en esta clasificación, *i*] que se agitan como locos, *j*] innumerables, *k*] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l*] etcétera, *m*] que acaban de romper el jarrón, *n*] que de lejos parecen moscas». En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por

medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto. (2003: 1)

Foucault no solo llama nuestra atención sobre la posible comicidad de una clasificación tan aparentemente descabellada como la referida por Borges en su ensayo⁹¹, sino que intuye en la excentricidad de esa clasificación y en su abrumador afán detallista la imposibilidad de un *lugar común*, de un espacio de comunicación que convoque los signos de su representación y la multiplicidad de lo existente. Por eso, parafraseando a Borges, estos proyectos lingüísticos y taxonómicos solo pueden ser esquemas humanos provisorios, ficciones deseables para volver habitable un universo extremadamente complejo, pero que necesitan de una continua reescritura precisamente porque no son entidades definitivas, sino proyectos. Foucault continúa su disertación señalando la doble vertiente trágica y cómica, negativa y positiva, que intuye en el texto de Borges, y que nosotros entendemos de modo análogo a como leíamos más arriba algunos casos de xenoglosia invertida en Vila-Matas. La ironía sirve a ambos escritores para tratar desde el humor, la hipérbole, el malentendido y la caricatura un tema tan angustioso como el de la falta de correspondencia entre las palabras y las cosas:

Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí ‘acostadas’, ‘puestas’, ‘dispuestas’ en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*. (Foucault, 2003: 3)

⁹¹ No sería inoportuno poner en duda en este contexto la denominación ensayística de «El idioma analítico de John Wilkins», cuando allí se refieren asuntos como esta clasificación enciclopédica que incluye «sirenas», animales «dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello» o animales que «de lejos parecen moscas».

1.3.4. ¿Ficción lingüística o lingüística ficticia? El proyecto intersticial

Todos los intentos de construir una lengua artificial se han visto perturbados por una experiencia temporal de la estructura.

La ciudad ausente

R. PIGLIA

La mayoría de estos sistemas, de entre los cuales hemos mencionado solo algunos, permanece aún en estado embrionario. Se trata de proyectos no realizados, bocetos, borradores, realidades virtuales o ficciones, en su sentido de realidad simulada. Esta controversia, de la que apenas escapa el esperanto de Zamenhof, aproxima hasta límites insospechados la naturaleza de estos proyectos a la de otros explícitamente ficcionales, como los que aparecen durante el siglo XVII de la mano de la literatura utópica. Este tipo de literatura se desarrolla a partir de la publicación en 1516 de la *Utopía* de Tomás Moro, bajo el extenso título original *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia. Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus clarissimi di sertissimi viri Thomae Mori*. Tanto en la primera edición de Lovaina como en la posterior de Basilea, editada en 1518, Moro incluye un breve texto escrito en «lengua utopiana», al que acompaña de una traducción al latín y un alfabeto de esta lengua inventada⁹². Ya en este caso pionero y enormemente influyente se advierte la conjunción entre el trabajo imaginativo y el pseudo-lingüístico.

En el cauce de esta tradición, algunos casos importantes de relatos utópicos cuyas topografías imaginarias contemplan la búsqueda o reconstrucción de una lengua perfecta son *L'Histoire des Sevarambes* (1677-1679), de Vairasse d'Allais; *La Terre Australe connue* (1676), de Foigny; *The Man in the Moon* (1638), de Godwin; *Viaje a la Luna* (1657), de Bergerac; o *Los viajes de Gulliver*

⁹² Sobre el tema general de las utopías lingüísticas en la literatura de ficción, v. el libro *Mundos de palabra: Utopías lingüísticas en la ficción* (2009c), de Carmen Galán Rodríguez.

(1726), de Johnathan Swift. En casos como estos, islas exóticas, tierras incógnitas o incluso la Luna se convierten en el marco ideal para el desarrollo de ficciones lingüísticas, donde los protagonistas: «descubren lenguas desconocidas, regulares y perfectas como la lengua originaria, que representan la realización de los sueños racionalistas aplicados a la lingüística» (Galán Rodríguez, 2009b: 104).

A pesar de que Alain Pons (1979) ha señalado la relación entre estas utopías lingüísticas y el anteriormente citado 1984 de George Orwell, es importante señalar que, mientras en las utopías el espacio y el tiempo aún inexplorados se anhelan con esperanza, pues son modelos de una sociedad feliz y contraria a la Europa injusta e inestable de la época, las representaciones distópicas lo entienden de forma amenazante, como ocurre en la novela de Orwell y en otras muchas grandes novelas distópicas del siglo xx que también incluyen lenguas inventadas, como *Nosotros* (1924), de Yevgueni Zamjatin, *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, o *La naranja mecánica* (1972), de Anthony Burgess. En cuanto que proyectos o borradores, estas lenguas ficticias pueden situarse al mismo nivel que otros proyectos filosóficos o lingüísticos, como el «solresol» de Jean François Sudre, elaborado en 1817 y basado en las siete notas musicales que «son internacionalmente conocidas, tienen valores muy fijos, y nombres que apenas difieren de lengua a lengua» (Dood, 1990: 110). A pesar de esta buena premisa, y como otros tantos proyectos, el de Sudre permaneció «en obras» hasta después de su muerte, lo cual confirma su estatus de proyecto y lo emparenta con soluciones tan extravagantes como la del singular «proyectista» Jean-Pierre Brisset, quien publicó en 1900 *La Grande Nouvelle*, un hilarante texto teórico sobre el origen del lenguaje y del ser humano, donde se afirma que el hombre desciende de la rana y que este hecho puede probarse analizando nuestro lenguaje⁹³.

El mismo Enrique Vila-Matas ha llamado la atención sobre el libro de Brisset en su artículo «Dirección animal», publicado en *El País* en mayo de 2013. El

⁹³ El debut ensayístico de Brisset fue un texto titulado *La natation ou l'art de nager appris seul en moins d'une heure (avec cinq figures)*, de 1871: un excéntrico manual para aprender a nadar, donde aparecen ya algunos de los temas y las imágenes centrales de sus posteriores investigaciones lingüísticas, antropológicas y aun teológicas, como el agua, el hombre o la rana.

valor científico de las especulaciones de Brisset seguramente no merece discusión, pero sí resulta de enorme relevancia el hecho de que figuras tan importantes para entender el pensamiento, el arte y la literatura contemporáneas como André Breton, Marcel Duchamp, Jules Romains, Max Jacob, Stefan Zweig, Raymond Queneau o Michel Foucault hayan rendido tributo a este *fou littéraire* conocido como el «príncipe de los pensadores» (Vila-Matas, 2018: 357)⁹⁴. En uno de los dos textos que Foucault dedicó a Brisset, titulado «Le cycle des grenouilles» y publicado en junio de 1962 en *La Nouvelle Revue Française*⁹⁵, se dice que «Brisset est juché en un point extrême du délire linguistique, là où l'arbitraire est reçu comme l'allègre et infranchissable loi du monde»⁹⁶ (Foucault, 1962: 1160). El delirio lingüístico y la arbitrariedad como ley organizadora del mundo están en la base del pensamiento de Brisset, según Foucault, como también lo están en las premisas del convencionalismo radical. En el siguiente capítulo ahondaremos en el modo en que las estructuras lingüísticas determinan nuestra percepción de la realidad y, en última instancia, constituyen su única posibilidad de sentido. El concepto de arbitrariedad, que hemos mencionado anteriormente para caracterizar el signo lingüístico en consonancia con las ideas de Ferdinand de Saussure, amplía su horizonte de significación para Foucault y pasa a caracterizar el entero entramado de la realidad, la «loi du monde». Sin embargo, sería ingenuo alejar del todo esta idea del pensamiento saussureano, prejuzgando que el ámbito de su influencia se reduce a la lingüística como disciplina autónoma o aislada, y negando su valor como filosofía del lenguaje y del conocimiento. Escribe Saussure en su *Curso de lingüística general*: «Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto, y, además, nada nos dice de antemano que una de esas maneras

⁹⁴ Muchos de los textos que estos autores dedicaron al pensamiento y la obra de Jean-Pierre Brisset pueden encontrarse en el libro antológico de Marc Décimo *Jean-Pierre Brisset: prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète* (2001).

⁹⁵ Este texto de Foucault ha sido incluido a modo de presentación en una edición reciente del *La Grande Nouvelle* de Brisset, editada en 2017 por Éditions de Prairial. El otro breve texto que Foucault dedica a Brisset es «Sept propos sur le septième ange», escrito como introducción a una reedición de la *Grammaire logique* de Jean-Pierre Brisset y editado de forma independiente en 1986.

⁹⁶ Trad. propia [Brisset alcanza un punto extremo de delirio lingüístico, allí donde la arbitrariedad es considerada la alegre e impenetrable ley del mundo].

de considerar el hecho en cuestión sea anterior o superior a las otras» (1945: 36).

La arbitrariedad trasciende al signo como entidad abstracta y, tal y como hemos estudiado al comentar algunos textos de Borges y de Vila-Matas bajo los marbetes del valor «mágico» y «performativo» de la palabra, el punto de vista, la interpretación, afectan e incluso determinan lo que solemos entender por el ser del objeto o del hecho en cuestión. Cuando van de la mano, el delirio y la arbitrariedad generan interpretaciones disonantes de la realidad, construyen sentidos anómalos y producen así mundos posibles, diferentes, nuevos. Por ello, las disfunciones del lenguaje, algunas psicopatologías o —en un sentido más amplio— la locura, interesan a nuestra investigación como formas de interpretación desviada, pero también como formas de creación. A continuación nos detendremos con más detalle sobre este asunto, pero vale la pena mencionar brevemente a otro interesante *fou littéraire* como Raymond Roussel, a quien tanto Duchamp —en sus *Écrits* (1975)— como Foucault han relacionado con Jean-Pierre Brisset. Para el autor de *Las palabras y las cosas*, Roussel utiliza una suerte de arbitrariedad combinada o una combinatoria arbitraria, donde un acto del lenguaje no revela ningún secreto perdido en las palabras, sino que más bien sirve para ocultar un proceso creador y suscita todo un universo de artificios convencionales, de «machineries concertées» (Foucault, 1962: 1160) cuya razón aparente se da, pero cuya verdad permanece oculta (indicada pero no descubierta) en el libro póstumo de Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, aparecido en 1935.

Mediante su procedimiento combinatorio, Roussel traslada al plano de la escritura las nociones que venimos comentando acerca de las posibles clasificaciones del universo desde un punto de vista pseudo-lingüístico. Este *procedimiento* es el que él mismo utilizó para crear su novela *Locus solus* (1914), «un método basado en retruécanos y combinaciones fonéticas y juegos de palabras», al decir de Vila-Matas (2018: 334) —gran admirador de Roussel— y en la yuxtaposición de palabra y fragmentos de otros, que, una vez recontextualizados, producen sentidos diferentes. Para aclarar este fenómeno, la repetición se vuelve pertinente: mediante la combinación de un repertorio tan vasto como el lenguaje mismo se provocan interpretaciones *diferentes*, que a su

vez producen sentidos *diferentes* y, como apunta Saussure, crean objetos o hechos *diferentes*.

Aunque traer ahora a colación la maquinaria creadora de Roussel pueda parecer gratuito, esta tiene que ver no solo con el método especulativo que Jean-Pierre Brisset aplica a su investigación sobre una lengua original, sino también con la premisa de que todo está escrito, de que en el fondo no existe una progresión que pueda revertirse arqueológicamente para volver a un origen elemental, primitivo, inocente o perfecto. La búsqueda que emprendieron tantos teóricos-creadores es de antemano una ficción, pero formas de construcción y *simulación* como las de Roussel, Borges o Vila-Matas no ven en este hecho un límite sino un confín desplazable, móvil, lúdico, que confiere a la reescritura un verdadero valor transgresor. En un pasaje de su ensayo «Regreso a *Locus Solus*», publicado originalmente en 2009⁹⁷, Vila-Matas declara su deuda con Roussel y define la idea de una «falsa erudición» que vertebraliza sus textos como una sintaxis mayor:

Ni una sola línea de las historias que Roussel cuenta en *Locus Solus* y en algunos otros libros suyos surgió de su imaginación, sino del artificial *procedimiento*, de sus infinitas combinaciones fonéticas. A veces, pienso que si en mi literatura he exasperado y llevado al límite el uso de las citas literarias distorsionadas, es decir, si en ocasiones mi falsa erudición ha funcionado casi como una sintaxis o modo de darle forma a los textos, todo eso es deudor de la distorsión de los ecos de aquel procedimiento *rousseliano* descubierto a una edad en la que aún sabía canalizar de un modo implacable mis hallazgos de lector. (Vila-Matas, 2018: 334)

El recurso de la cita real o apócrifa que Vila-Matas comparte Laurence Sterne, con Roussel, con Borges y también con el cineasta Jean-Luc Godard, y al que prestaremos especial atención en los apartados siguientes, es clave para entender la problematización que la apuesta literaria de estos autores propone

⁹⁷ «Regreso a *Locus Solus*» fue recogido posteriormente en el apartado «Notas» de *Una vida absolutamente maravillosa* (2011) e incluido como prólogo en la edición de *Locus Solus* que Interzona publicó el mismo año en Buenos Aires.

en torno a nociones como las de originalidad, autoridad y autoría: «Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito» (Vila-Matas, 2013: 123). El uso del lenguaje *de otro* supondría un modo de usurpación si se aceptara como premisa la propiedad del mismo, la posibilidad de poseer el lenguaje. Sin embargo, aquí es donde confluyen por primera vez en nuestra tesis el problema del lenguaje y el de la identidad, en un cuestionamiento estético y ontológico que se elabora sobre el plano de la escritura:

No nos engañemos: escribimos siempre después de otro. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. [...]

Sí, es verdad. Escribimos siempre después de otros. Y a mí no me causa problema recordar frecuentemente esa evidencia. Es más, me gusta hacerlo, porque en mí anida un declarado deseo de no ser nunca únicamente yo mismo, sino también *ser descaradamente los otros*. (Vila-Matas, 2013: 124-25)

Ya en uno de sus primeros libros, *Recuerdos inventados* (1994), Vila-Matas se apropió o inventó recuerdos ajenos para forjar una personalidad propia. Es interesante notar la delgadez de la línea que Vila-Matas dibuja entre aquellas frases «retocadas levemente» y esas otras «totalmente inventadas», pues se trata para el escritor de una «operación paralela y casi idéntica». En un contexto arbitrario y combinatorio la distinción entre crear y repetir es azarosa, cuando no carece abiertamente de sentido. Este comportamiento que observamos en obras como *Recuerdos inventados* tiene entre sus influencias al escritor italiano Antonio Tabucchi, pero en un texto fundamental para entender la poética de Vila-Matas, titulado «Intertextualidad y metaliteratura», se señala a Borges como el claro precursor de esta idea, siendo el escritor argentino quien mejor ha trazado

las formas del espacio en que se identifican la identidad personal y la identidad del texto literario, confundiéndose ambas en las aguas del río heracliteano⁹⁸.

Si antes decíamos que los textos de Roussel, de Borges o de Vila-Matas son formas de *simulación* no muy alejadas de los trabajos especulativos de John Wilkins, Tomás Moro o Jean-Pierre Brisset —una «operación paralela y casi idéntica»—, no es por llevar a un extremo injustificado el juego de las analogías, sino porque importa comprender hasta qué punto se diluyen las aspiraciones científicas en el magma de la creación literaria, y de qué modo en un determinado tipo de literatura se reconcilian *mythos* y *logos*. Como ha escrito Foucault a propósito de Brisset: «Dénoncée, la pacotille des spéculations sur le langage devenait entre ces mains pieuses, avides, un trésor de la parole littéraire»⁹⁹ (1962 : 1160). Así, como veremos más detalladamente, ocurre con la crítica literaria en los casos concretos de Borges y de Vila-Matas, donde la *simulación* despliega sus posibilidades como «ficción crítica» y los residuos del cientificismo se transforman —entre sus manos compasivas, insaciables— en un tesoro del discurso literario. De nuevo en «Intertextualidad y metaliteratura», Vila-Matas escribe:

Siempre he querido levantar en mi obra una poética de la *simulación*, a modo tal vez de homenaje de los llamados *simulacros* de Praga (*versteller*, en yiddish), aquellos hombres que en los cines de esa ciudad fascinaban tanto a Kafka cuando, en los primeros tiempos del cinematógrafo, actuaban de expertos *narradores* o *recitadores* y no solo añadían caprichosamente texto a la película,

⁹⁸ Teniendo en mente el cuento de Borges «La forma de la espada», publicado en *La Nación* en julio de 1942 e incluido después en *Ficciones*, Vila-Matas escribe: «Yo también soy ahora John Vincent Moon y digo que para Borges el escritor llamado Borges era un personaje que él mismo había creado y que, si nos sumamos a su paradoja, podemos decir que Borges, personaje de alguien llamado como él, no existió jamás, no existió más que en los libros. Eso lo dijo también Tabucchi y yo, por tanto, también soy Tabucchi que un día me dio un papel en el que estaba escrita esta frase de Borges que inmediatamente me apropié: 'Yo soy los otros, todo hombre es todos los hombres'» (2013: 126). Para profundizar sobre la amalgama entre identidad personal e identidad textual, véanse en esta misma tesis el apartado sobre el «giro lingüístico» y el último capítulo, donde hemos indagado las implicaciones de aplicar al sujeto las modernas teorías de interpretación textual.

⁹⁹ Trad. propia [Denunciados, los residuos de la especulación sobre el lenguaje se convirtieron entre estas manos compasivas, insaciables, en un tesoro de la palabra literaria].

sino que venían a ser unos actores más del espectáculo que se veía en la pantalla.
(Vila-Matas, 2013: 129)

En esos simulacros checos hay dos discursos que se superponen. Un discurso primero, el de la película, y un discurso segundo, el de los *narradores*. Pensando en términos de «ficción crítica», hablaríamos del original y del comentario. Por eso esta imagen de los *versteller* sirve, por un lado, para iluminar la relación entre el escritor y la realidad que venimos señalando: añaden texto a la realidad en la que participan, sin solución de continuidad; y, por otro, de la «ficción crítica» como modalidad escritural en la que el original y el comentario conforman un único texto sin jerarquías. La particularidad de esta imagen radica, sin embargo, en que permite imbricar ambas *iluminaciones* a partir de la idea de Saussure que mencionábamos más arriba y que nos permitimos citar de nuevo: «Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto, y, además, nada nos dice de antemano que una de esas maneras de considerar el hecho en cuestión sea anterior o superior a las otras» (1945: 36). Los *narradores* de Praga no solo inventaban y añadían texto a la película, sino que formaban parte inherente del espectáculo. Estos intérpretes de la época del cine mudo trasladaban a la audiencia lo que —presuntamente— los personajes decían, pensaban y sentían, actuando como mediadores entre el autor, los actores y el público espectador. Desde un lugar marginal respecto de la obra y tras una pátina de seriedad objetiva —en inglés, estos singulares narradores son conocidos como *explainer*, del verbo *explain* (explicar, aclarar)— su trabajo imaginativo e inventivo fue central durante una época determinante de la historia del cine, y su «punto de vista» creaba el objeto final, el hecho artístico¹⁰⁰.

El tránsito de las lenguas artificiales «serias» a aquellas otras que son abiertamente imaginarias o fantásticas reproduce la ambigüedad que une los distintos nombres del *versteller*: el que explica o narra lo que ve, el que interpreta

¹⁰⁰ Cabe señalar, además, que el término *versteller*, procedente del yiddish, participa de dos palabras alemanas: *Vorstellen* (presentar, representar, poner delante) y *Verstellen* (cambiar, desplazar, desfigurar). Sobre la figura del *versteller* y Kafka véase el libro de Hanns Zischler *Kafka Goes to de Movies* (2003), especialmente el segundo capítulo: «The Explainer».

lo que puede ser visto o el que directamente imagina lo que quiere ver o lo que quiere que otros vean. Todas estas facetas, sin distinción, afectan al objeto o al hecho, actúan sobre él —en el caso de los *versteller*, sobre la película— y lo crean modificándolo. No obstante, se podría objetar que la total equiparación entre los proyectos artificiales y los explícitamente ficcionales puede llevar a equívocos. En ese caso, si realmente existe una distinción entre estas familias de sistemas, conviene identificarla y sacarla a la luz en lugar de darla por sentado. Desde nuestra óptica, la única y verdadera diferencia, por prosaica que pueda llegar a parecer, es la intención del autor. Wilkins y Dalgarno, aupados en el auge de los racionalismos de su época, trataron de crear una lengua común que fuera perfectamente capaz de dar cuenta de los progresos del conocimiento y aun de provocarlos, mientras que Zamenhof aspiraba a una lengua hablada en el mundo entero que facilitase la comunicación y el entendimiento entre los hombres. Estas son motivaciones prácticas que tienen que ver con las imperfecciones de un lenguaje que no se considera capaz, bien como vehículo de comunicación interpersonal, bien como medio para transmitir y alcanzar el conocimiento verdadero. Sin embargo, Tolkien buscó que su lengua élfica transmitiera la armonía y la belleza que quería imprimir en los personajes que la hablan; Julio Cortázar buscó con su glíglico crear un efecto poético y desnudar al lenguaje de prejuicios intelectuales; con la creación de la lengua klingon (*tlhIngan Hol*) de *Star Trek*, Mark Okrand intentó desarrollar un lenguaje con sonidos eminentemente guturales que provocase extrañeza en el espectador; el lingüista Paul. R. Frommer trató de crear para la película *Avatar* (2005) una lengua (Na'vi) que fuese al mismo tiempo bella, fácil de aprender para los actores y distinta de todas las lenguas conocidas; y David Peterson creó el Dothraki y el Valyrio para la exitosa serie de televisión *Juego de tronos* (2009-18) con la finalidad de otorgar una identidad propia a sus respectivas comunidades de hablantes.

La intención de estos proyectistas artísticos, como vemos, es totalmente diferente de la de aquellos otros proyectistas que consideramos «prácticos», pues la expresión de emociones o la intensificación de aspectos argumentales prima por encima de cualquier utilidad que transgreda las fronteras de la obra en

cuestión¹⁰¹. Sin embargo, ya hemos señalado que la mayoría de objetivos de los proyectos que suponemos prácticos, como el de Zamenhof, apenas han sido alcanzados en el plano teórico. Por eso la clasificación resulta útil solo para entendernos en referencia a la intención de sus autores. Siguiendo este mismo criterio, la mayoría de los proyectos artificiales de carácter imaginario no entrarían en la categoría de «universal», aunque sí podrían hacerlo en la de «perfecta», ya que, sobre todo los de carácter poético, suelen compartir el anhelo de comunicar lo inefable, bien entre personas o de cara a una realidad trascendente.

Al tratar los proyectos mímicos universalistas ya expusimos nuestra hipótesis acerca de la relación que estos mantienen con el afán de recuperación pre-lingüística difundido de forma exponencial en la primera mitad del siglo xx, y, muy especialmente, en el seno de las vanguardias históricas. De forma concisa, se trata de la sugerente conexión que existe entre aquellas inquietudes lingüísticas que a lo largo de la historia han buscado subsanar las imperfecciones de las lenguas naturales y allanar el camino hacia un conocimiento mayor, y aquellos fenómenos artísticos y literarios que, bajo la etiqueta del vanguardismo, se desarrollan a partir del siglo xx y tienen como inquietud seminal la transgresión de un orden de cosas tan limitado como el propio lenguaje que las representa. Algunos ejemplos, entre otros muchos posibles, serían las improvisadas *soirées* dadaístas del cabaret Voltaire, la recuperación pictórica y escultórica de motivos primitivos o la llamada del surrealismo sobre los recuerdos de infancia. La potencia de estas manifestaciones sobrevivirá a la primera mitad del siglo y continuará vigente tanto en la neovanguardia de los años sesenta como en la corriente postmoderna de las últimas décadas.

No pudiendo extendernos ahora sobre este asunto, indagaremos en el siguiente capítulo la naturaleza análoga de los anhelos pre-lingüísticos y pre-rationales, cuando tratemos el «giro lingüístico» y situemos ambos fenómenos

¹⁰¹ Aunque podemos suponer que no se hallaba entre las intenciones originales de su autor, alguna de estas lenguas, como el klingon, gozan de una extraordinaria popularidad que sí les ha permitido atravesar las fronteras de la ficción. Sin ir más lejos, la lengua klingon disfruta, desde 1992, de su propio centro de estudios: The Klingon Language Institute (<https://www.kli.org/>), y desde septiembre de 2017 puede aprenderse en línea a través de la plataforma digital gratuita Duolingo.

bajo el signo de una crisis general del *logos* occidental. Sin embargo, dada la importancia que esta conjunción tiene para el tema general de la tesis, y con tal de contribuir a la desmitificación de la vaga línea impuesta entre los proyectos artificiales y los artísticos, cabe centrar nuestra atención sobre las utopías lingüísticas del pintor y escritor argentino de vanguardia Alejandro Schultz Solari, más conocido como Xul Solar, como ejemplo paradigmático de proyecto intersticial que ocupa un espacio cruzado por la especulación positiva y la búsqueda estética¹⁰².

Xul Solar, nacido en 1887 y fallecido en 1963, es considerado uno de los grandes referentes intelectuales y existenciales de Jorge Luis Borges, junto al poeta judeo-andaluz Rafael Cansinos Assens y a Macedonio Fernández. Las inquietudes intelectuales de Xul Solar lo llevaron a sumergirse en campos tan variados como el de las artes plásticas, la poesía, la filosofía, la mística, la astrología o la lingüística. No en vano, en su texto «A Xul Solar», incluido en 1949 en el catálogo de una exposición organizada en la Galería Samos de Buenos Aires, Borges lo define con estas palabras:

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época. (Borges, 2001: 260)

¹⁰² El espacio *contaminado* donde se comunican la imaginación desbordada y la aplicación real del conocimiento cuenta con un curioso habitante: la lengua klingon. Investigaciones como la del mismo Xul Solar desembocan en el territorio de la ficción hundiéndose sus raíces en una exploración teórica. Por el contrario, aunque podemos suponer que no se hallaba entre las intenciones originales de su autor, algunos proyectos excepcionales como el klingon gozan de una extraordinaria popularidad que les ha permitido atravesar las fronteras de la ficción. Sin ir más lejos, la lengua klingon disfruta, desde 1992, de su propio centro de estudios: The Klingon Language Institute (<https://www.kli.org/>), y desde septiembre de 2017 puede aprenderse en línea a través de la plataforma digital gratuita de enseñanza de idiomas Duolingo.

Padre de escrituras, lenguas y utopías. Con estos tres términos sintetiza Borges la tesis que aquí abordamos, según la cual la experiencia de Xul Solar ilustra con especial luminosidad la condición intersticial de algunos proyectistas. Concretamente, son dos las lenguas artificiales —no necesariamente ficticias— inventadas por él. Una es el neocriollo, que responde a una mezcla sintética de español y portugués con matices del inglés y el alemán, y cuya intención es la de dotar al hemisferio sur del continente americano de una lengua común y, por tanto, de valores identitarios también comunes y solidarios, en la línea de Comenius y Zamenhof. La otra, más ambiciosa, de raíz místico-filosófica, es aquella que Xul Solar llama de forma genérica, utilizando el prefijo griego para expresar totalidad, «panlengua».

Esta panlengua, además de cualidades eufónicas y funcionalidad taquigráfica, cuenta con una estructura gramatical mínima cuyos meollos, según ha destacado el crítico de arte Carlos María Caron (1969), no superan el esquematismo de letras que funcionan en consonancia con el orden que Xul Solar entrevió en la astrología. Así, la letra T corresponde a Saturno y denota cantidad, mientras que, por derivación, Ti significa poco; Tu, mucho; To, más; Te, menos... Se trata, como vemos, de una lengua utópica por inconclusa, en cuya sencillez recaen sus propias limitaciones. Con ella, Xul Solar pretendía dar rienda suelta a un instinto creativo que lo hacía trabajar no solo a nivel de los materiales, sino también con la esencia misma de las cosas, convencido de que toda realidad es susceptible de ser cambiada, transformada, y que es posible que esto ocurra trabajando sobre el plano del lenguaje.

Respecto de esta convicción, es interesante notar su proximidad con la función de «apertura del mundo» que autores como Wilhelm von Humboldt conceden al lenguaje, así como a la noción idealista de la constitución intencional de la realidad o a las teorías del constructivismo social y psicológico que trataremos en el siguiente capítulo. La idea de una relación simbiótica entre realidad y lenguaje, deudora de tradiciones arcaicas como la cábala hebrea, fascinó también a Borges y contribuyó a forjar la buena relación que ambos

mantuvieron a lo largo de los años¹⁰³, y que puede explorarse también en el concepto de «existencialismo textual». Baste, como muestra, este fragmento de la conferencia que Jorge Luis Borges dictó en 1965 en Buenos Aires, en la sala Proar, a colación de la exposición *Xul Solar*:

[...] La mayoría de la gente vive, vivimos aceptando la realidad, y Xul, en cambio, no aceptaba la realidad, Xul creía que la Creación no era algo que había ocurrido una vez en el primer capítulo del Génesis, sino que la Creación continuaba continuamente. En esto estaba de acuerdo, creo, con los teólogos. Recuerdo aquella parábola judía en la que alguien dice «si Dios dejara de pensar en mí un solo instante —salvo que para Dios no es instante sino la eternidad— yo caería hecho polvo». Y Xul creía que nuestro deber era modificar y, desde luego, mejorar *ad infinitum* la realidad. (Borges, 2013: 11-12)

Desde luego, compilar las numerosas ocasiones en que el autor de *Ficciones* se refirió o recordó en público a Xul Solar es aquí tarea innecesaria, aunque sí convenga notar que Borges se detuvo en más de una ocasión a admirar, no solo la poética general del amigo pintor y visionario¹⁰⁴, sino también la práctica concreta de desarrollar nuevas lenguas artificiales, llegando a ser considerado por autores como Fernando Castro (2006: 48) el principal interlocutor de Xul Solar en neocriollo¹⁰⁵.

¹⁰³ No en vano, fue Xul Solar quien ilustró los libros de ensayo de Borges *El tamaño de mi esperanza*, en su primera edición de Proa, de 1926, y *El idioma de los argentinos*, editado en 1928 por M. Gleizer.

¹⁰⁴ Durante años, Xul Solar recopiló la experiencia de sus visiones en distintos cuadernos a los que llamó *San Signos*, escritos precisamente en una de las lenguas por él inventadas, el neocriollo, y en los que también recoge sus reflexiones sobre el antiguo libro de sabiduría chino *I Ching*. Recientemente, la editorial argentina El Hilo de Ariadna ha sacado a la luz estos cuadernos editando su traducción en español a cargo de Daniel E. Nelson: véase Xul Solar, 2012.

¹⁰⁵ Siendo muy extensa la bibliografía general sobre Xul Solar, nos limitaremos a destacar aquí, además de los estudios citados, la biografía de Álvaro Abós: *Xul Solar. Pintor del misterio* (2004), reeditada en 2017 por Sudamericana. De otra parte, remitimos al lector interesado a la detallada bibliografía que el Museo Xul Solar de Buenos Aires y la Fundación Pan Klub ofrecen en su página web (<http://www.xulsolar.org.ar/bibliografia.html>), de entre la que conviene destacar el apartado dedicado a «Borges y Xul Solar: libros, artículos, conferencias, catálogos y referencias».

También en el recordado relato «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», que puede ser leído como un silencioso homenaje a Xul Solar, Borges utiliza esta nueva lengua para ejemplificar el funcionamiento del lenguaje de Tlön y luego traducirla al inglés en un arriesgado ejercicio de lingüística comparada:

No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas «actuales» y los dialectos. Hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo, no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluye lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned*). (Borges, 2009: 835)

Sin embargo, ninguna de estas lenguas utópicas, influenciadas por la contemporánea difusión del esperanto de Zamenhof, gozó de una gramática fija ni llegó a alcanzar un estado de madurez óptimo. En cierto sentido, puede afirmarse que la inquietud vanguardista de Xul Solar le impidió solidificar en un corpus coherente y determinado su aventura lingüística. Jorge Schwartz lo advierte así en su compendio sobre las vanguardias latinoamericanas: «No existe una formulación sistemática de la ‘panlengua’ de Xul, y el carácter innovador de su autor difícilmente le impondría una forma definitiva a este lenguaje» (2002: 77). Por su parte, Matías Rodeiro lo confirma: «El desarrollo gramático del neocriollo fue continuo y permanente» (2008: 219).

A pesar de que en la creatividad lingüística de Xul Solar confluyen las dos vertientes de la creación de lenguas —una comunicativa, que busca mejorar y facilitar la relación entre los hombres (el neocriollo), y otra místico-filosófica, que promueve la ampliación del horizonte cognitivo y el alcance de *otros* mundos (la panlengua)—, de nuevo permanecemos en el terreno del proyecto y de la utopía en constante cambio y transformación. El mismo autor declara: «[Soy] padre de una panlengua que quiere ser perfecta y que casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo» (Xul Solar, 2005: 132-133). Dicho de otra manera, nos

hallamos ante una lengua de aspiración universal, que busca ser hablada por todo el mundo, y otra de voluntad popular («vulgar», hablada por un pueblo), pero ambas sin hablantes suficientes para ser efectivamente una cosa ni la otra. ¿Qué son, entonces, las lenguas ideas por Xul Solar? ¿Acaso son solo creaciones ficcionales, poéticas, literarias? La teoría y la praxis de estas lenguas no concuerdan, por lo que la falta de realización abre la posibilidad de un intersticio entre la ciencia del lenguaje, la filosofía y la literatura.

En buena parte, todo esto ocasionará que a partir de 1958 Xul Solar empiece a desarrollar la idea de las grafías «plastiútiles» o «plensiformes», escrituras pictóricas que traducen o sincretizan el lenguaje verbal y el plástico a través de elementos compositivos básicos como el color, el ritmo o la línea¹⁰⁶. Con este nuevo lenguaje de carácter pictórico, combinado con signos de panlengua y otros caracteres esotéricos, Xul Solar intentó trasladar al plano formal las visiones ultraterrenas que lo acompañaron durante mucho tiempo y que llegó a perfeccionar gracias a su contacto con personajes de la talla del escritor y ocultista británico Aleister Crowley, autor, entre otros, del libro de magia *Liber AL vel Legis* o *Libro de la Ley* (1904). Una de estas escrituras conforma la pieza *Grafía*, de 1961, en la que un conjunto de líneas rectas, curvas y quebradas, junto con diversos signos herméticos, trazan la figura de un extraño rostro de colores amarillos, marrones, azules y rojos (Fig. 3). Un rostro al que Borges, según ha sugerido Andrea Armijos (2016: 14), podría haber dedicado un tratamiento ecrástico en su poema «La suma», incluido en el volumen *Los conjurados*, de 1985:

Ante la cal de una pared que nada
nos veda imaginar como infinita
un hombre se ha sentado y premedita
trazar con rigurosa pincelada
en la blanca pared el mundo entero:
puertas, balanzas, tártaros, jacintos,

¹⁰⁶ Especialmente ilustrativo sobre el tema de las grafías de Xul Solar es el libro *Xul Solar. Grafías plastiútiles*, de M.^a C. Bendinger, 2004.

ángeles, bibliotecas, laberintos,
anclas, Uxmal, el infinito, el cero.
Puebla de formas la pared. La suerte,
que de curiosos dones no es avara,
le permite dar fin a su porfía.
En el preciso instante de su muerte
descubre que esa vasta algarabía
de líneas es la imagen de su cara. (Borges, 2011: 798)

El rostro escritural que ofrece Xul Solar y el que Borges describe e interpreta —si no son el mismo— guardan una profunda y significativa similitud con el Aleph, desde el que pueden observarse simultáneamente todos y cada uno de los puntos del universo, según el homónimo cuento de Borges. En este caso, esos puntos confluyen en una cara que bien puede significar la multiplicidad del yo —reductible solo mediante el arte— o el carácter autobiográfico de cualquier acto creativo¹⁰⁷. Lo que verdaderamente importa aquí es que en ambas *imágenes* la fenomenología de lo múltiple se vuelve abarcable mediante un ejercicio de simultaneidad semántica. Lo que las lenguas naturales no pueden decir, entre otros motivos, por su secuencialidad intrínseca, se vuelve decible a través de la escritura-imagen. Y aun cuando la trasposición del lenguaje verbal al plástico no hace más que acentuar el carácter a medio trazar, de eterno boceto, de los proyectos lingüísticos de Xul Solar, su valor evocativo y potencial

¹⁰⁷ El poema «La suma» resulta de la recreación del párrafo final del epílogo a *El Hacedor* (1960), donde se lee: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara» (Borges, 2010: 346). En su nota 398 de *El Hacedor*, en el segundo volumen de las *Obras completas* de Borges, Rolando Costa Picazo compara este párrafo en prosa con la quinta cuarteta del poema «Arte poética», publicado originalmente en 1958, que dice: «A veces en las tardes una cara / nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara» (Borges, 2010: 335). Nosotros quisiéramos llamar la atención sobre el tratamiento similar de un «rostro textual» que Borges hace en su «Poema conjetural», donde el personaje de Narciso de Laprida ve revelarse su destino en el «espejo de esta noche», donde alcanza a ver su «insospechado rostro eterno», que es al mismo tiempo el suyo propio y el del personaje —literario, textual— de Bonconte di Montefeltro, poetizado por Dante en el canto V de su *Purgatorio*. El «Poema conjetural» se publicó el 4 de julio de 1943 en el diario *La Nación* de Buenos Aires y fue incluido luego en el libro *El otro, el mismo* (1964).

es innegable, como lo fueron para Borges también las empresas de Dalgarno y de Wilkins.

La idea de un lenguaje creativo modificador de realidades, que encontramos ya en la hermenéutica cabalística y en la posterior construcción de lenguas filosóficas, está también en la base de la poética borgeana y de su existencialismo textual. Al mismo tiempo, esta voluntad de intervención — lúdica— sobre el lenguaje y desde el lenguaje es importante también en la obra de Enrique Vila-Matas, sobre todo en sus propuestas de «lectura modificadora», como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) o *Mac y su contratiempo* (2017)¹⁰⁸. Si bien dedicaremos a este asunto un espacio propio, podemos señalar ya que la tendencia a afectar intencionalmente la constitución del sentido y a formar parte del mundo proyectado tiene lugar, tanto en Borges como en Vila-Matas, a través más de la lectura re-creativa (la reescritura) que de la creación literaria genuina, pretendidamente *ex nihilo*, como la entendieron el genio romántico y algunos de sus herederos *modernistas* y vanguardistas, como el propio Xul Solar¹⁰⁹. Por la relación de familiaridad que mantienen con la tradición literaria —una relación irreverente, permeable, fértil—, que no descarta que la ruina y el monumento sean al mismo tiempo edificios civiles donde habitar y seguir viviendo, Borges y Vila-Matas están más próximos a los *versteller* de Praga y a sus interpretaciones creadoras, y sus obras literarias alimentan, como las películas narradas que fascinaron a Kafka, una dualidad solo aparente cuya máxima expresión es la «ficción crítica».

Se advierte, entonces, que la frontera que separa la construcción de lenguas artificiales (con método científico) de aquellas otras abiertamente ficcionales (con

¹⁰⁸ El narrador de «Bastian Schneider» comparte esta tendencia modificadora y la confiesa en los siguientes términos: «Soy un honrado modificador infatigable. Veo, leo, escucho, y todo me parece susceptible de ser alterado. Y lo altero. No paro de alterar. Aparte de que se trata de mi trabajo, tengo verdadera vocación de modificador» (2017b: 434).

¹⁰⁹ También en «Bastian Schneider», Vila-Matas escribe: «No dejo de pensar en la velocidad con la que la humanidad en general, pero China en particular, construye y destruye, destruye y construye todo tipo de sucesos sin fin; sucesos que parecen fluir en una especie de sempiterno espacio que aloja una realidad que cambia perpetuamente sus formas y que a mí me remite a la idea de la *reescritura modificadora como creación infinita*, la misma idea que encontramos en el último libro que, con mi discreta colaboración, ha publicado el maldito autor que nunca hizo nada por mí» (2017b: 440. La cursiva es nuestra). El narrador de esta ficción crítica, conocido como el Intertextual, se refiere en este pasaje a la novela de Vila-Matas *Mac y su contratiempo*, publicada el mismo año en la editorial Seix Barral.

método y finalidad poéticas), es más ambigua de lo que pudiera parecer a simple vista, y que incluso la intención del autor resulta un criterio distintivo cuando menos vago. Si bien las lenguas naturales no son en ningún caso sistemas cerrados —al menos si atendemos a la propiedad formal y distintiva de «infinitud discreta» inspirada en el pensamiento de Wilhelm von Humboldt¹¹⁰— la insuficiencia de prácticamente todos los proyectos lingüísticos hasta aquí mencionados asegura que no pueda hablarse con pertinencia de lenguas perfectas, y sí de una inquietud intelectual que presupone la imperfección del lenguaje como sistema de signos, pone en crisis las bases mismas de nuestra relación con el mundo y alimenta la marcha contrapuntística que mito y logos, imaginación y razón, literatura y filosofía, aún mantienen en nuestros días.

¹¹⁰ En síntesis, podemos decir que la «infinitud discreta» del lenguaje consiste en la capacidad de generar infinitos enunciados a partir de unidades concretas y finitas, tal y como ocurre con los números naturales (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0). En *Sobre las diferencias de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo intelectual de la humanidad*, leemos: «La lengua se enfrenta en el sentido más genuino con un dominio infinito y sin fronteras, el conjunto de todo lo pensable. Eso le obliga a hacer un uso infinito de medios finitos, cosa que le es posible en virtud de la identidad de la fuerza que engendra las ideas y el lenguaje» (Humboldt, 1990: 131). En las últimas décadas del siglo xx, esta propiedad del lenguaje natural humano ha sido especialmente estudiada por Noam Chomsky en la teorización de su gramática generativa, llegando a dedicarle incluso una sección monográfica en su obra *Lingüística cartesiana* (1966), donde denuncia el descuido que esta característica creativa del lenguaje ha sufrido por parte de las corrientes lingüísticas pre-generativistas del siglo xx (v. Lorenzo, 2016: 138). Junto a esta propiedad particular, la recursividad se ocupa también de asegurar la infinitud o apertura del lenguaje.

CAPÍTULO 2. LA CUESTIÓN DE LA REALIDAD COMO LENGUAJE

2.1. *Sobre el origen del lenguaje a partir de la Edad Moderna*

Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas.

«Profesión de fe literaria», *El tamaño de mi esperanza*

J. L. BORGES

Y de pronto me preguntó —parecía que lo hubiera meditado mucho antes—
si no pensaba yo que escribir ficciones era otra forma de
pensar.

Esta bruma insensata

E. VILA-MATAS

2.1.1. **Lenguaje y pensamiento: la fascinación por los «niños salvajes»**

El lenguaje es por naturaleza insuficiente, aunque necesario, y está orientado
a la no poco importante tarea de mantenernos vivos y cuerdos.

Poética del negativo (inédito)

R. RUBIO

En el capítulo anterior hemos considerado algunas de las más importantes concepciones lingüísticas que, dentro de un amplio espectro, suponen la síntesis de la tendencia histórica de Occidente a problematizar la noción de *lenguaje*. A continuación, centraremos nuestra atención en el recorrido que la filosofía y la

teoría literaria contemporáneas han realizado en torno a la concepción del mundo o realidad como entidad de carácter lingüístico. Para ello indagaremos el proceso de creación de un nuevo sujeto histórico, plenamente consciente de dicha problematicidad lingüística, y la manera en que este sujeto se ve impelido a interpretar su realidad bajo una nueva concepción del mundo y de la lectura a partir de la Edad Moderna.

A pesar de que hayamos comenzado advirtiendo de la necesidad de no confundir el debate sobre los orígenes del lenguaje con los proyectos de recuperación o construcción de lenguas, resulta evidente que el anhelo de un isomorfismo lingüístico presuntamente originario obliga a que nos detengamos brevemente sobre esta cuestión. Al igual que la enorme variedad y fortuna de los proyectos de construcción de lenguas se vio abocada al limbo de la vaguedad acientífica, a caballo entre la filosofía, el esoterismo y la abierta ficción utópica, la discusión específica sobre el origen del lenguaje humano y de las distintas lenguas o idiomas ha atravesado épocas y corrientes de todo tipo, pasando con confusos resultados del influjo de la superstición al posterior método científico de biólogos, psicólogos, antropólogos y neurolingüistas. A grandes rasgos, podemos admitir en todas estas perspectivas un interés general por una de las dos vertientes principales de la cuestión, que ya venimos desgranando desde el principio: si es la facultad del pensamiento lo que antecede al lenguaje —por tanto, este solo es adquirido socialmente—, o si, por el contrario, es el lenguaje lo que posibilita el desarrollo del pensamiento, siendo una facultad innata a todos los miembros de la especie humana¹¹¹.

Cuando en las primeras páginas del capítulo anterior hacíamos referencia a la historia del rey egipcio Psamético I, evidenciábamos la antigüedad de una discusión que a lo largo de la historia no ha hecho más que acentuarse. Según cuenta Herodoto en su *Historia* (II, 2), este rey mandó encerrar en una cabaña a dos niños recién nacidos, ordenó que los amamantase una cabra y prohibió que nadie les dirigiese la palabra, con la intención de descubrir si de forma autónoma serían capaces de articular palabra, y, en caso de que así fuera, en qué idioma

¹¹¹ No son tanto las conclusiones de este debate lo que nos interesa, como la exposición e interpretación de sus términos. Para una aproximación biolingüística, véase el capítulo «El lenguaje como instinto y como cultura», en MENDÍVIL GIRÓ (2009: 49-60).

lo harían¹¹². También Jacobo IV de Escocia o el emperador mongol Akbar Khan intentaron experimentos parecidos, aunque, como en el relato del rey Psamético, los resultados son dudosos o, cuando menos, imposibles de corroborar. En cualquier caso, de estos episodios más o menos legendarios se deduce que un niño cuya infancia transcurre en aislamiento y sin estímulos comunicativos no logra desarrollar la facultad del habla; conclusión a la que también han llegado numerosos autores tras estudiar los múltiples casos de niños «salvajes» o «ferales» que la historia ofrece.

Cuando hablamos de niños salvajes nos referimos a una amplia categoría de personas cuyos primeros años de vida han transcurrido en aislamiento cultural, es decir, sin compañía humana, aunque hayan podido convivir con otros animales sociales como lobos o monos. En su libro *Encounters with Wild Children: Temptation and Disappointment in the Study of Human Nature*, Adriana S. Benzaquén (2006: 16) puntualiza que la expresión «niño salvaje» (*wild child*) hace referencia a una suerte de figura literaria o discursiva cuya unidad conceptual ha surgido de forma gradual para ser impuesta a un grupo de personas o casos individuales y de diferente naturaleza. Se trata, pues, de una etiqueta *a posteriori* y de carácter abarcador.

Aunque existen casos primitivos más o menos legendarios, como el de Psamético I o Akbar Khan, o incluso abiertamente mitológicos, como el de Zeus amamantado por la cabra Amaltea, el de los héroes fundadores Rómulo y Remo criados por una loba, o el del mismo Moisés abandonado en el río Nilo, especialmente interesantes resultan aquellos casos que son comúnmente aceptados como históricos. Por ejemplo, conocemos a Peter de Hamelin, criado por una osa y encontrado en 1724; a Memmie Leblanc, la niña salvaje de Champagne aparecida en 1731; a Víctor de l'Aveyron, el célebre niño perdido por causa de la Revolución Francesa y al que el doctor Jean Itard trató de reeducar en 1799; a Kaspar Hauser, el «huérfano de Europa», aparecido en

¹¹² Véase en esta misma tesis el apartado 1.1.2. «La intuición proto-lingüística y el convencionalismo».

1828; o a las niñas-lobo de Medinapur, Amala y Kamala, encontradas en estado de supuesto salvajismo en 1920¹¹³.

Estos son casos que resultan especialmente interesantes porque, como ha escrito María García Alonso: «los estudios sobre estos niños revelan mucho menos sobre la propia historia de los protagonistas que sobre los intereses culturales de los investigadores» (2009: 41-4). De entre las cuatro líneas de trabajo que ella misma distingue en el estudio de estas «criaturas salvajes», la primera estaría relacionada con aquellos casos que denominábamos primitivos, convertidos generalmente en paradigmas literarios, mientras que la segunda se centra en casos pertenecientes a la Edad Moderna —más concretamente, al siglo XVIII— y explora las posibilidades e imposibilidades del «estado de naturaleza» anterior al contrato social definido por Rousseau en su importante tratado de filosofía política *Du Contrat Social ou Principes du droit politique* (1762). Esto quiere decir que los distintos casos de niños salvajes —indistintamente de si fueron criados por animales, abandonados o aislados de cualquier modo— han servido durante años al estudio de los límites y los orígenes de la naturaleza humana, incluyendo de forma preminente su relación con el surgimiento del lenguaje articulado.

De manera semejante al carácter jánico de la palabra *logos*, en la que el pensamiento y su expresión se funden como las dos caras de una misma moneda, la tradición filosófica y científica de Occidente ha concedido una atención especial a la relación entre cognición y lenguaje como base de esa

¹¹³ El cineasta François Truffaut, uno de los iniciadores y miembros más destacados de la *Nouvelle vague* francesa, dirigió en 1970 el film *L'enfant sauvage*, inspirada en la historia del niño de Aveyron (Fig. 8). Aunque en España y en Latinoamérica esta película fue traducida como *El pequeño salvaje*, el título original contribuyó en su momento a una mayor difusión del término «niño salvaje». Recientemente, el escritor estadounidense T. C. Boyle ha recreado la historia de Victor de l'Aveyron en una *nouvelle* titulada, como el film traducido de Truffaut, *El pequeño salvaje* (2012). Por su parte, el cineasta alemán Werner Herzog dedicó una película a contar la historia de Kaspar Hauser en *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*El enigma de Kaspar Hauser*), de 1974. Para un estudio más profundo de la figura del «salvaje» y de sus distintas representaciones culturales desde un punto de vista antropológico y sociológico, véanse los trabajos de Roger Bartra, especialmente los artículos «Identity and Wilderness. Ethnography and the History of an Imaginary Primitive Group» (1991) y «Salvajismo, civilización y modernidad: la etnografía frente al mito» (1993), así como los libros *El salvaje ante el espejo* (1992) y *El salvaje artificial* (1997). Estos últimos han sido reunidos recientemente bajo el abarcador título de *El mito del salvaje* (2011).

naturaleza humana que el estudio de los niños salvajes perseguía evidenciar¹¹⁴. En 1746, Condillac publicó su *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*, donde señalaba que el uso de las palabras garantiza, mediante el desarrollo de la reflexión, la posibilidad de que el hombre se adueñe de sí mismo y de sus pensamientos, por lo que razón y lenguaje crecen, en este sentido, emparejados, hasta el punto de necesitarse mutuamente (1999, I, ii, §49)¹¹⁵. Sin embargo, los animales y, por extensión, también los niños ferales, carecen de la capacidad para crear signos, es decir, para establecer un vínculo convencional entre los signos y sus significados, por lo que desde esta óptica es completamente normal que sus capacidades cognitivas se vean asimismo mermadas. Sobre todo cuando, como en Condillac, el pensamiento es entendido siempre como pensamiento simbólico —que necesita de signos convencionales, frente a los naturales usados por otros animales¹¹⁶—, y no remite solo a la reflexión sino también a la imaginación, la memoria, la atención o la contemplación¹¹⁷:

Rehusad a un espíritu superior el uso de las letras; ¿cuántos conocimientos no le están prohibidos, a los que un espíritu mediocre llegaría con facilidad? Quitadle, además, el uso de la palabra; la suerte de los mudos os enseña en qué estrechos límites le encerráis. En fin, arrebatadle el uso de toda clase de signos; que no sepa

¹¹⁴ Recordemos que uno de los hitos en el estudio de esta relación es el trabajo de Lev Vigotsky, *Thought and Language*, de 1934.

¹¹⁵ Teodosio Fernández, comentando las deficiencias que resultan de los distintos intentos por construir un lenguaje mundial que «organizara y abarcara todos los pensamientos humanos» —según escribe Borges en su relato «El idioma analítico de John Wilkins»—, comparte con el autor porteño y con Condillac la idea de que «nuestra radical ignorancia [...] es inseparable de las limitaciones del lenguaje, mero sistema de símbolos que enmascaran y simplifican la compleja realidad de la que pretenden dar cuenta» (2004: 148). Esto es: conocer y nombrar —la razón y el lenguaje— son también para el crítico acciones interdependientes, íntimamente ligadas entre sí.

¹¹⁶ Los signos naturales son, en palabras de Condillac, «los gritos que la Naturaleza ha establecido para los sentimientos de gozo, de temor, de dolor, etc.» (1999, I, ii, §35).

¹¹⁷ Como bien ha puntualizado Antoni Gomila Benejan en su estudio preliminar al *Ensayo* de Condillac, «incluso el arte es producto de la adquisición de símbolos, iniciando con ello la línea de reflexión que iba a culminar con el romanticismo, de vinculación de creatividad artística y creatividad lingüística» (1999: 7).

hacer a propósito de esto el gesto más pequeño para expresar los pensamientos más ordinarios; tendréis a un imbécil. (Condillac, 1999, I, iv, §11)

El desarrollo armónico de pensamiento y lenguaje que Condillac defiende será el punto de partida de algunas reflexiones sobre la importancia del lenguaje intencional como característica humana por parte de otros autores coetáneos (Diderot, 1751; Maupertuis, 1752; Reid, 1765; Monboddo, 1774; o Smith, 1774, entre otros), y este interés se verá acentuado por el advenimiento al seno del debate, en 1800, del «salvaje de Aveyron». Como es propio de un hombre de la Ilustración, Condillac revisita el tema de los orígenes del lenguaje alejándose de la narración bíblica para reconstruir su origen histórico, proponiendo diversos estadios que van gradualmente de la comunicación instintiva al lenguaje convencional. Entre medias, los gestos se complementan con sonidos y el reconocimiento de la conexión entre estado interno, gesto y contexto posibilita el desarrollo de la reflexión.

Un autor contemporáneo de Condillac como es Johan Gottlieb Fichte defiende en *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*, publicado en 1795, una concepción sobre el origen del lenguaje asimétrica en relación con el pensamiento, otorgándole a este posibilidades extralingüísticas como las llevadas a cabo por «imágenes que se esbozan mediante la fantasía» (Fichte, 1996: 23). No obstante, para significar, estas «imágenes» deben en algún punto racionalizarse verbalmente. De hecho, en otro lugar del mismo ensayo Fichte coincide con Condillac al entender que «la lengua es la capacidad de denominar voluntariamente los pensamientos [y que] la expresión involuntaria no es lengua» (1996: 14). Para ambos, digamos, el lenguaje es sola y únicamente racional. Como decíamos al inicio de esta tesis, en su acepción moderna el *logos* es razón discursiva.

Por su parte, Jean-Jacques Rousseau, uno de los mayores impulsores del mito del «buen salvaje»¹¹⁸, de enorme calado en esta época, dedicó buena parte

¹¹⁸ El «buen salvaje» es un *topos* de la literatura y del pensamiento modernos que se desarrolla a partir de los primeros contactos con las poblaciones indígenas del continente americano y de su tratamiento político por parte de los conquistadores (v. el libro de Silvio Zavala *La filosofía política en la conquista de América*, 1972). Aunque hay autores que sitúan los orígenes de este

de su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1781) a dilucidar la relación entre pensamiento y lenguaje, que, al contrario que Condillac, describe de forma conflictiva y apasionada. Rousseau defiende que si bien las necesidades pudieron provocar la aparición de los gestos —como también admite Condillac (1999, I, ii, cap. IV) para el primer «estadio» del lenguaje— la palabra hablada no puede más que provenir de las pasiones:

No se empezó por razonar, sino por sentir. Se pretende que los hombres inventaron la palabra para expresar sus necesidades: tal opinión me parece insostenible. El efecto natural de las primeras necesidades fue separar a los hombres en vez de acercarlos. [...] Solo de esto se deduce con evidencia que el origen de las lenguas no se debe a las primeras necesidades de los hombres; sería absurdo que la causa que los separa deviniese el medio que los une. ¿De dónde puede, pues, venir ese origen? De las necesidades morales, de las pasiones. Todas las pasiones acercan a los hombres, a los que la necesidad de tratar de vivir obliga a evitarse. No es ni el hambre ni la sed, sino el amor, el odio, la piedad, la cólera, los que les han arrancado las primeras voces. (Rousseau, 1980, II: 32-33)

Los pensadores de esta época, impulsados por los distintos casos de niños salvajes, intuyeron que la cognición y el lenguaje en la base del ser humano y que una investigación de su naturaleza y origen no podría distinguir entre sus objetos de estudio más que a un ser humano integral. La fórmula lógica para sintetizar esta idea podría ser la siguiente: el ser humano piensa y habla; los llamados niños salvajes no hablan y a malas penas piensan «con normalidad»;

mito en la España del siglo xv (Fernández Herrero, 1989), es indudable que su importancia y presencia aumentan a partir de los relatos utópicos del xvi, sobre los que ya nos hemos detenido brevemente, y alcanzan su zénit en la oposición radical entre civilización y barbarie y la creencia de que el ser humano es por naturaleza bueno (Rousseau, 1762) o malo (Hobbes, 1651). Además de en *Emilio, o de la educación* (1762), Rousseau reflexionó en favor de la individualidad —frente al sentir común social— en *Las confesiones* (1770) y en *Las ensoñaciones de un paseante solitario* (1778). Montaigne fue también un importante difusor de la versión optimista del salvaje incorrupto por la degeneración del hombre civilizado en sus *Ensayos* y, particularmente, en el capítulo «De los caníbales» (I, xxx). Investigaciones más recientes han destacado la influencia del pensamiento filosófico griego en la construcción del mito a través de la impronta cínica en autores como Erasmo, Moro o el mismo Montaigne, o bien de la filosofía epicúrea (Castany Prado, 2013, 2015).

si un niño que crece aislado no es capaz de pensar o de hablar no es un ser humano, sino una *fiera*: una bestia.

2.1.2. Ciencia o especulación: la desmitificación de las bestias

Me estaba muriendo. De eso no cabía duda. Todo lo demás es ficción.

El teatro de la memoria.

S. CRITCHLEY

Avanzando en nuestro razonamiento podemos decir que, en la Edad Moderna, además de que la cuestión por el origen del lenguaje cobra una mayor centralidad dentro de la discusión filosófica general (Szabó, 1998), lo hace desde la preocupación —de herencia aristotélica— por su dimensión social. De tal modo que la cuestión se complica. ¿Un niño privado durante la infancia de estímulos comunicativos y afectivos de cualquier tipo puede integrarse normalmente en sociedad? ¿Casos como los mencionados ofrecerían a los estudiosos ejemplares próximos al hombre original? ¿Un «niño salvaje» equivalía, en este sentido, a un niño más natural, más cercano al estado de naturaleza que tanto inquietaba a los pensadores de los siglos XVII y XVIII? Estas preguntas no son simples y sus posibles respuestas tampoco. Más allá de la falta de veracidad que padecieron algunos de estos casos¹¹⁹, cabe destacar el rechazo que antropólogos como J. F. Blumembach (1865) —padre de la antropología física—, E. B. Tylor (1863) —padre de la antropología social— o C. Lévi-Strauss (1949) —fundador de la antropología estructural— mostraron frente al supuesto valor científico del estudio de este tipo de situaciones. Así, el autor de *Tristes trópicos* buscó rebatir las teorías del médico y terapeuta Jean Itard

¹¹⁹ Recordemos la hipótesis del autismo de Víctor de l'Aveyron, propuesta por el distinguido psicólogo estadounidense Harlan Lane en 1976, o el más reciente descubrimiento del fraude editorial que supuso la célebre autobiografía de Misha Dafonseca, la falsa niña-lobo judía: *Sobreviviendo con lobos*, publicada originalmente en 1997.

(1806) y de Anselm von Feuerbach (1832), principal benefactor de Kaspar Hauser¹²⁰:

Es cierto que a veces el azar pareció lograr lo que no podría alcanzarse por medios artificiales: el caso de los «niños salvajes» perdidos en la campiña desde sus primeros años y que por una serie de casualidades excepcionales pudieron subsistir y desarrollarse sin influencia alguna del ambiente social impresionó intensamente la imaginación de los hombres del siglo XVIII. Sin embargo, de las antiguas relaciones surge claramente que la mayoría de niños fueron anormales congénitos y que es necesario buscar en la imbecilidad, mostrada en grado diferente por cada uno de ellos, la causa inicial de su abandono y no, como se quiere a veces, su resultado. (Lévi-Strauss, 1969: 37)

Al entender las deficiencias o limitaciones cognitivas y lingüísticas de estos sujetos eran un problema congénito —motivo, en muchas ocasiones, del propio abandono—, quedaban deslegitimados los intentos por recuperar el estado natural originario, que de algún modo emparentaban a estos niños con la *tabula rasa* de Locke (Bartra, 1997: 203). En todo caso, los niños salvajes podían servir para experimentar nuevos métodos pedagógicos o psiquiátricos, como los llevados a cabo por Jean Itard con Víctor de l'Aveyron, pero para nada más.

En «Naturaleza y cultura», uno de los capítulos introductorios a *Las estructuras elementales del parentesco*, Lévi-Strauss rechaza la distinción entre estado de naturaleza y estado de sociedad, argumentando que el ser humano es un ser biológico y social a un tiempo, y que resulta imposible remontarnos a una fase de la evolución humana en cuya forma de organización, por rudimentaria que sea, no identifiquemos actividades que son «parte integrante de la cultura» (1969: 35). De hecho, incluso en el entorno experimental necesario para llevar a cabo estudios como los realizados con niños aislados, se establecen fuertes condicionantes sociales, tan «artificiales» como los que son

¹²⁰ Aunque Lévi-Strauss remite a la versión inglesa de 1933 del libro de Feuerbach, actualmente puede consultarse la reciente traducción española, directamente del alemán, de Ariel Magnus: *Kaspar Hauser: Ejemplo de un crimen contra la vida interior del hombre*, Feuerbach, 2017.

producto directo de la vida en común. Lo cual lleva al propio Lévi-Strauss a la siguiente conclusión: «Los ‘niños salvajes’, sean producto del azar o de la experimentación, pueden ser monstruosidades culturales, pero nunca testigos fieles de un estado anterior» (1969: 38). Esto debe recordarnos los reparos que algunos estudiosos han puesto a la distinción misma entre lenguas naturales y lenguas artificiales, señalando que la intervención premeditada del hombre en el léxico y en la gramática es común en prácticamente todas las lenguas del mundo. Podríamos afirmar, dicho esto, que la naturaleza del ser humano es ser «artificial», pues qué otra cosa significa que cultura y biología sean partes integrantes del ADN.

A pesar del fracaso al que tuvo que acabar enfrentándose Itard, este médico-pedagogo sí confiaba en la búsqueda de la semilla humana, y achacaba la irregularidad de los resultados a problemas de método, como escribe en su *Memoria acerca de los progresos de Víctor de l'Aveyron*, de 1801:

Sería preciso, por lo tanto, buscar en otra parte la figura del verdadero hombre bravío, del que nada ha tomado de sus semejantes: habría que trazarla sobre las historias singulares de los pocos individuos que a lo largo del siglo XVII fueron hallados por los bosques, llevando una existencia solitaria, a la que desde su más temprana edad habrían sido abandonados. Pero tan torpemente procedía en aquellos tiempos el estudio de las ciencias, entregadas al afán de las explicaciones, al azar de las hipótesis y a las especulaciones de gabinete, siendo tenida en nada la experiencia, que aquellos hechos de valor inestimable para el hombre hubieron de perderse para siempre. (Itard, 1982: 8)

En los albores del siglo XIX, Itard denostaba ya el «afán de las explicaciones» y las «especulaciones de gabinete» de sus predecesores, en favor de un científicismo creciente en esta época. Este científicismo es el mismo que llevó a Edward Burnett Tylor a desconfiar de los testimonios orales acerca de niños «amamantados por bestias salvajes» (1863: 31), en un momento en el que se está desarrollando el positivismo y el estudio médico, psicológico, sociológico, antropológico, lingüístico y aun filosófico de estos casos aparta su atención de la

reconstrucción arqueológica de la naturaleza humana, de una humanidad primigenia en la que pudieran localizarse también los orígenes del lenguaje, y la desvía hacia una óptica racionalista y empírica sobre el problema¹²¹.

En consonancia con el escepticismo mostrado en el área de la antropología por estudiosos como Tylor, en el año 1866 la Sociedad de Lingüística de París prohibió el debate sobre el origen del lenguaje movida precisamente por la falta de rigor científico y de pruebas empíricas que acuciaban muchas de sus empresas especulativas. Las hipótesis de Jean-Pierre Brisset que comentábamos en el capítulo anterior encarnan la justificación de esta decisión desde el punto de vista científico-experimental¹²², y las palabras de Michel Foucault al respecto iluminan con precisión cuál es el revés de estas teorías, cuyo interés radica hoy en día, no solo en su valor documental en cuanto que demuestran cuáles eran los intereses que ocupaban a los investigadores de la época, sino por su carácter enormemente imaginativo, comparable al de las numerosas teorías que, sobre la Atlántida, los extraterrestres o la Tierra plana, circulan libremente por el mundo. Para Foucault (1962: 1160), los residuos de la especulación sobre el lenguaje se convirtieron entre las manos compasivas e insaciables de Brisset en un tesoro de la palabra literaria, y así es como, también, el debate sobre el origen del lenguaje alimentado por los distintos casos y leyendas de niños salvajes ha pasado a la posteridad por su valor temático para el cine o la literatura.

El avance del positivismo impulsó violentamente los estudios y experimentos de figuras como Jean Itard o Anselm von Feuerbach hacia el terreno de la elucubración o la fantasía, cuando no del pensamiento esotérico o de la mitología más denostada. Y el tema del origen del lenguaje tuvo que esperar varias décadas hasta ser rescatado del mero divertimento y devuelto al lugar que, como objeto de estudio, le correspondió en otros tiempos. Así es como la segunda

¹²¹ No olvidemos que es hacia 1830 cuando Auguste Comte publica su *Curso de filosofía positivista*, sustentado en la idea de una historia social con base en los conceptos de sucesión, evolución y progreso. Sobre las consecuencias de la expansión positivista hacia la esfera de las ciencias humanas nos detendremos en el próximo apartado al analizar las causas y efectos de la crisis del *logos*, sobre la que tratará de imponerse la fenomenología de Edmund Husserl.

¹²² Según Brisset (2017), el hombre desciende de la rana y en el estudio de este animal puede hallarse el origen de nuestro lenguaje.

mitad del siglo xx, con el desarrollo de ciencias como la biología, la genética o la neurología, el descubrimiento de nuevos sitios arqueológicos y el desarrollo tecnológico aplicado a estas disciplinas, colocó de nuevo al ser humano en el centro de las preocupaciones científicas y vio resurgir con fuerza el debate en torno los orígenes del lenguaje. Un resurgimiento que se concretiza, entre los años ochenta y finales de los años noventa, en la aparición de diversos trabajos colectivos e individuales¹²³. Desarrolladas en el seno de la comunidad científica, estas obras presentan el valor añadido de volver a legitimar una incógnita históricamente relevante. Tanto es así, que en Estados Unidos existe incluso la Language Origins Society (LOS), que se aproxima al problema no solo desde una perspectiva lingüística, sino también desde la anatomía, la fisiología, las ciencias sociales, la antropología física, la paleoantropología, la zoología comparativa, la biología general, la etología, la biología evolutiva y la psicología¹²⁴.

Para ser más específicos, son de enorme interés y relevancia los descubrimientos y las investigaciones desarrolladas durante las últimas dos décadas en el yacimiento mesopleistoceno de la Sima de los Huesos (Sierra de Atapuerca), así como la revisión de los fósiles humanos del Pleistoceno medio de África y Europa y de ejemplares neandertales. Estos hallazgos recientes han demostrado la existencia de un cúmulo de adaptaciones anatómicas en el grupo de los neandertales (concretamente, *Homo heidelbergensis* y *Homo neanderthalensis*), relacionadas con la presencia de un sistema comunicativo oral avanzado (Martínez Mendizábal y Arsuaga Ferreras, 2009). También la genética ha planteado la posibilidad de secuenciar ADN nuclear en especies humanas fósiles (Green et. al., 2006), abriendo así nuevas vías de estudio sobre el origen y la evolución del lenguaje. Esto no quiere decir que exista un «gen del

¹²³ Algunos trabajos descatalogados son *Origins and Evolution of Language and Speech* (Harnard, et al., 1976), *The Genesis of Language: A Different Judgement of Evidence* (Landsberg, 1988) o *The Origins of Complex Language* (Carstairs-McCarthy, 1999). Véanse, además, los dos volúmenes editados por Gessinger y Rahden bajo el título *Theorien vom Ursprung der Sprache* (1989) o el ensayo de J. Lyons «Origins of language» (1988). También es síntoma de la revisión de este objeto de estudio la interesante recopilación de R. Harris (1996) sobre algunos de los textos más importantes del siglo xix sobre el tema.

¹²⁴ La LOS ha congregado en distintos años a numerosos especialistas en el tema, siendo fruto de estos simposios internacionales los volúmenes editados por Jan Wind et al. en 1984, 1991 y 1994.

lenguaje» que determine de forma autónoma la existencia de esta facultad en un individuo o en una especie, aunque sí se conoce una variante del gen FOXP2 que solo está presente en humanos y que mantiene una estrecha relación con los procesos mentales que se ven involucrados en la producción lingüística¹²⁵.

2.1.3. Cultura, disfunción del lenguaje y psicopatologías

Como se puede imaginar, yo trato a gente muy rara, a pacientes
que interpretan el mundo de una manera patológica,
a sujetos que establecen nexos inexistentes o que
extraen conclusiones delirantes.

Ventajas de viajar en tren

A. OREJUDO

Todos estos hallazgos, por supuesto, son muy recientes y apenas podían imaginarse en la época en que la comunidad intelectual prestaba especial atención a los casos de niños salvajes. Tras la frustrante experiencia pedagógica con Víctor de l'Aveyron, las teorías de una idiotez congénita se extendieron y, con ellas, la identificación de patologías propias en casos como estos, como la *dementia ex separatione* (Rauber, 1888) o la *isolatione amentia* (Tregold, 1920). A partir de entonces no se habla ya de niños que poseen la cualidad o la condición de ser salvajes, sino de individuos que por diversas causas padecen un proceso de «asilvestramiento» o *ensauvagement*, según términos de F. Tinland (1968). El niño aislado, abandonado, que padece una enfermedad congénita, sufre además un asilvestramiento circunstancial que lo empuja, bien hacia tipos particulares de enfermedad mental, o bien a aprender y asimilar conductas salvajes propias de lobos o de osos, es decir, no humanas. Siguiendo la premisa del antropólogo Robert Zingg (1980: 156-58), el hombre puede ser

¹²⁵ Para entender la relevancia de estos descubrimientos recientes, véase Lai et. al., 2001; Vargha-Khadem et al., 2005; y Konopka et al., 2009.

considerado como tal por el corpus de esquemas comportamentales que hereda a través del mecanismo social; esquemas de los que precisamente carece el niño salvaje, el no-hombre.

Reflexionando acerca de los ensayos sobre la infancia de René Schérer y Guy Hocquenghem (1979: 90-94), quienes en su *Album systématique de l'enfance* también sustituyen al niño-lobo por la idea del niño autista, el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari escriben lo siguiente:

Schérer y Hocquenghem han puesto de relieve ese punto esencial, al reconsiderar el problema de los niños-lobo. Por supuesto no se trata de una producción real, como si el niño hubiera «devenido» realmente animal; tampoco se trata de una semejanza, como si el niño hubiese imitado a animales que le habrían realmente criado; tampoco se trata de una metáfora simbólica, como si el niño autista, abandonado o perdido, solo hubiese devenido el «análogo» de un animal. Schérer y Hocquenghem tienen razón cuando denuncian ese falso razonamiento basado en un culturalismo o un moralismo que invocan la irreductibilidad del orden humano: pues el niño no se ha transformado en animal, solo mantendría una relación metafórica con él, inducida por su debilidad o su rechazo. Por su cuenta, ellos invocan una zona objetiva de indeterminación o de incertidumbre, «algo común e indiscernible», un entorno que hace que resulte imposible decir por dónde pasa la frontera entre lo animal y lo humano, no solo entre los niños autistas, sino en todos los niños, como si, independientemente de la evolución que le empuja hacia el adulto, hubiese en el niño espacio para otros devenires, «otras posibilidades contemporáneas» que no son regresiones sino involuciones creadoras [...]. (Deleuze y Guattari, 1988: 274)

Esa «irreductibilidad del orden humano», esa esencialidad que sirve de punto de referencia para una posible transformación o *ensauvagement*, parece aquí imposible. Lo que Schérer y Hocquenghem están constatando —y, a través de ellos, Deleuze y Guattari— es lo que María García Alonso (2009: 45) identifica con la línea de estudio sobre casos de niños salvajes hacia la que de una forma gradual se fueron dirigiendo los ensayos antropológicos y psicológicos del siglo XIX: la que deriva de los estudios de Bruno Bettelheim posteriores a la II Guerra

Mundial sobre niños autistas. En ensayos como «Feral Children and Autistic Children», de 1959, o *La fortaleza vacía* (1967), Bettelheim desarrolló la hipótesis de que los niños salvajes habrían desarrollado el autismo como un mecanismo de defensa frente a una realidad dura y violenta. Lo cual, llevado a un cierto extremo, convierte el salvajismo en una paradójica consecuencia del mundo civilizado.

En este sentido, enfermedades como el autismo o, incluso, la esquizofrenia, son entendidas como formas de respuesta a un tipo particular de existencia. Por ejemplo: la soledad y la hostilidad del bosque, en el caso de los niños salvajes, o la confusión y la violencia de las grandes ciudades en el caso del hombre civilizado occidental¹²⁶. Del mismo modo, desde un punto de vista que no consideramos exento de controversias ni contradicciones, cierto tipo de trastornos pueden ser denominados «culturales», no solo porque en la actualidad la cultura —entendida bajo la acepción obsoleta que la enfrenta al estado de naturaleza— suele identificarse como su principal causa, sino también por la afinidad que mantienen con lo que en antropología médica y en psiquiatría se denomina *culture-bound syndrome* (Mezzich et al., 1996), y que describe un tipo de síndromes psicósomáticos que afectan a una sociedad o cultura específica, como el hispánico «ataque de nervios» (Nogueira et al., 2015).

Para seguir ilustrando la ligazón trazada entre teoría —esquemas científicos— y práctica —esquemas creativos—, destaquemos un síndrome ficcional que comparte de forma figurada importantes características con los llamados síndromes culturales. Se trata de el «mal de Montano», cuyas causas y síntomas son descritos en la novela homónima de Enrique Vila-Matas, publicada en 2002. Este mal o «enfermedad de la literatura»¹²⁷, sobre el que ahondaremos más adelante, consiste en vivir solo y únicamente a través del tamiz de lo literario. Los libros, la vida de sus autores, las curiosidades bibliográficas y las citas literarias suplantán la realidad *real* como si juntos conformaran un contexto, de

¹²⁶ Véase el influyente trabajo de Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo* (1972) y *Mil mesetas* (1980), donde bajo la lente ecléctica del posestructuralismo se analizan los puntos de confluencia entre capitalismo y esquizofrenia.

¹²⁷ José Enrique Navarro se ha ocupado de estudiar este particular trastorno literario en su artículo «La enfermedad de la literatura en la narrativa de Enrique Vila-Matas» (2014).

algún modo, más válido, más real. Por su parte, Borges compartió muchos de los síntomas de este mal de Montano que Vila-Matas diagnostica años después, y de ello nos ocuparemos al hablar del existencialismo textual. Pablo Sol Mora, en su peculiar *Diccionario Vila-Matas*, lo atestigua de la siguiente manera:

El mal de Montano es una patología de lo literario, la enfermedad causada por el exceso de literatura. Borges, que lo padecía *avant la lettre*, hizo un diagnóstico lapidario: «estoy podrido de literatura». La literatura, que en principio es solo parte de la vida, comienza, como la hiedra, a extenderse por ella, a sujetarla, a colarse hasta el más escondido de sus rincones. Cuando el sujeto que lo sufre se da cuenta (por fortuna una minoría, pues las condiciones necesarias para su desarrollo no son comunes), ya no tiene una vida aparte de la literatura: ésta se ha fundido con aquella y, como en el caso de ciertos parásitos, no podrá extirpársele sin matar también al organismo que lo aloja. (Sol Mora, 2014: s. p.)

Este tipo de «patología» literaria, de marcado carácter irónico, es heredera de aquellas metáforas de la enfermedad que son manifestaciones del replanteamiento del dolor y de la culpa que surge en Europa tras las experiencias de la primera y la segunda Guerra Mundial: *Muerte en Venecia* (1912) o *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann; *Viaje al fin de la noche* (1932), de Louis-Ferdinand Céline; prácticamente toda la obra de Franz Kafka, la escritura determinante de Maurice Blanchot, y, por supuesto, la de Samuel Beckett, son quizá los ejemplos más célebres, aunque no los únicos¹²⁸. En lo que llamamos postmodernidad, la enfermedad es artística y literariamente la condición del sujeto; una condición vinculada a la conciencia de muerte, cuyo reflejo temático dejará paso a la nostalgia, el movimiento errático de los personajes y la abundancia de vacíos en la narración. Cabe advertir, sin embargo, que en el caso de Borges, como en el de Vila-Matas, la respuesta a ese «mal de la cultura» adquiere otras connotaciones menos dramáticas o trágicas, vinculándose a un modo irónico de estar en el mundo, en el sentido de que el existencialismo textual

¹²⁸ Sobre el tema general de la enfermedad y la literatura, reimitimos al lector a *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo xx* (2013), de Gonzalo Navajas.

plantea una suplantación de la realidad porque la realidad ya de por sí es «irreal» o, al menos, puede serlo¹²⁹.

Cuando la psicología y la filosofía recogen el testigo dejado por antropólogos y lingüistas y relacionan los casos de niños salvajes con patologías mentales y «enfermedades culturales», pronto se pone el acento sobre el punto insalvable de la comunicación. No en vano, durante el siglo XIX y la primera mitad del XX tienen lugar numerosas e intensas polémicas en torno a la relación entre el lenguaje y la psicopatología, en las que participaron estudiosos como el lingüista Pierre Guiraud, el psiquiatra y alienista Jules Séglas o el psicoanalista Jacques Lacan¹³⁰. Tanto el estudio del autismo como el de la esquizofrenia se encuentran en el núcleo de esta cuestión, dentro del gran esquema de la problematicidad del lenguaje que venimos proponiendo desde el principio de esta tesis.

En su relación con los trastornos del lenguaje, el autismo representa el deterioro o la imposibilidad misma de comunicación con el otro, con los demás; una comunicación intersubjetiva, social, que se habría vuelto prioritaria desde la obsolescencia de la idea de un Adán nominador de realidades en completa soledad. Si Bettelheim consideró la relación específica entre el autismo y los

¹²⁹ Seguramente el hecho de que Borges sea argentino no es casual al respecto, y la fuerte influencia en su obra de una figura como Macedonio Fernández es quizá prueba suficiente de ello. Tanto Borges como Macedonio no dudaron en cuestionar la idea establecida de realidad y en proponer otras posibilidades, ya fueran distópicas —la invasión de la realidad por un mundo imaginario como el «tercer mundo» de Tlön— o utópicas —la invasión de Buenos Aires por la Belleza en *Museo de la Novela de la Eterna* (1967). Igual que Borges ensayó distintas refutaciones del tiempo, Macedonio propuso una refutación del principio de causalidad de la realidad «diurna» en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928). Este inconformismo se ve acentuado en Macedonio Fernández por un idealismo radical que le lleva a querer negar la realidad física y aspirar a la existencia continua de una «psique sin cuerpo»: «En nuestra mente todo lo que eres, está / pues nunca estuviste sino en nuestra mente / y nuestra mente es la única que jamás existió», escribe Macedonio en su poema «La Muerte no es la Nada». Otro gran inconformista de la historia literaria argentina fue Witold Gombrowicz, a quien en su libro *Formas breves* (2011) Piglia ha situado junto a Macedonio y a Roberto Arlt en la línea de salida de la novela hispanoamericana contemporánea. Uno de los mecanismos fundamentales con que Gombrowicz cuestionó la realidad como entidad preestablecida e inamovible fue la figuración inestable del yo en su literatura, ya fuera a través de lo que algunos llaman «autoficción», en *Transatlántico* (1953), o de la autobiografía ficcionalizada en sus extraordinarios *Diarios* (1953-1969). Vila-Matas ha manifestado su fascinación por Gombrowicz y Macedonio en numerosos escritos, como «Macedonio Fernández», en *Para acabar con los números redondos* (1997), o «Gombrowicz en seis horas y cuarto», en *El viento ligeron en Parma* (2004).

¹³⁰ Véanse los textos de J. Séglas, Ph. Chaslin, P. Guiraud, I. Meyerson, P. Quercy, J. Lacan, P. Migault y J. Lévy-Valensi reunidos en el volumen *Lenguaje y psicopatología* (2012), de Séglas, Chaslin et al.

niños salvajes, Leo Kanner, uno de los pioneros en la descripción del síndrome autista, ya prestó atención en 1943 a las anomalías del uso del lenguaje en niños con autismo, aunque concluyó que estas anomalías sintomáticas derivaban de una causa primaria: la dificultad para establecer relaciones sociales. Desde este punto de vista, la capacidad del lenguaje subyacía intacta. Sin embargo, especialistas posteriores como Michael Rutter (1978) han confirmado, tras revisar los presupuestos de Kanner, que sí existen problemas propios del lenguaje y de la función comunicativa en conexión directa con el autismo, llegando a admitir la existencia de relaciones funcionales entre el síndrome autista y algunos casos de disfasia. Por su parte, Bishop y Rosenbloom (1987) hablan del «trastorno semántico-pragmático» (TSP) como un trastorno del espectro autista, aunque éste no esté necesariamente ligado al autismo ni tampoco ambos diagnósticos sean excluyentes entre sí. En cualquier caso, el TSP es un tipo de trastorno específico del lenguaje que presenta problemas a nivel del discurso. El lenguaje puede ser fluido y las oraciones estar bien construidas y articuladas, aunque el conjunto sea poco comunicativo, de significado irrelevante, ecológico y repetitivo.

Por otra parte, el pensamiento esquizofrénico está ligado a una dimensión lingüística que atañe al modo en que el sujeto es capaz de representar —sobre todo, para sí— las realidades extralingüísticas, lo que comúnmente llamamos «mundo real». En 1908, Eugen Bleuler dictó una conferencia en Berlín en la que dio a conocer mundialmente el término *esquizofrenia*. Poco más tarde, en 1911, publicó el célebre trabajo *Demencia precoz, o el grupo de las esquizofrenias*, donde admitía ya que las anomalías del lenguaje eran características de la sintomatología esquizofrénica. De donde se infiere que un pensamiento atomizado como el esquizofrénico no permite más que un lenguaje fragmentario, inacabado, con consecuencias evidentes sobre la narración de la propia identidad.

Respecto de la condición esquizoide, Ronald David Laing habla concretamente de un «yo dividido», de una escisión «entre el yo y el cuerpo» (1975: 74). Asimismo, este afamado psiquiatra también ha trabajado la idea del sujeto esquizofrénico que opone su «yo» interior, el que se ocupa de mantener su identidad, a un falso-yo que funciona a modo de máscara. Aunque una

persona *normal* también posee una identidad bidimensional (subjetiva y objetiva), el sujeto esquizoide, en particular, no permite que su subjetividad permee hacia el exterior, sino que la desarrolla interiormente sin posibilidad de expresión objetiva (Laing, 1975: 90-93). De esta forma, en la condición esquizoide se ven mermadas tanto la relación del sujeto con la realidad exterior como su relación consigo mismo.

El estudio del falso-yo puede remontarse a la tradición existencialista de Kierkegaard en *La enfermedad mortal* (1849), Heidegger en *Ser y tiempo* (1927), y Sartre en *El ser y la nada* (1943). En literatura, la idea de un yo escindido ha encontrado su forma ideal en la figura del *Doppelgänger*. Aunque el tema del Doble se encuentra ya prefigurado en las comedias griegas —la figura del sosia, especialmente— es a partir del romanticismo cuando crece el interés por la figura del Doble como representación de la dualidad —benigna y malvada, normalmente— del ser humano. En la historia de la ficción moderna los ejemplos son infinitos, y van desde *Los elixires del diablo* (1815), de E. T. A. Hoffman o *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, hasta la serie de televisión *Legión* (2017) —de clara inspiración esquizofrénica—, creada por Noah Hawley y basada en el homónimo personaje de cómic inventado por Chris Claremont y Bill Sienkiewicz. En los casos de Borges y Vila-Matas, encontramos desdoblamientos recurrentes entre el sujeto-personaje y el sujeto-persona. Pensemos en el célebre texto «Borges y yo», incluido en *El hacedor* (1966), en el que el narrador —Borges— se identifica y al mismo tiempo toma distancia respecto de ese otro Borges escritor que aparece en los diccionarios biográficos. Este desdoblamiento es el que hace posible que algunos textos de Vila-Matas hayan sido adscritos al género de la autoficción, donde el yo poético del narrador es y no es al mismo tiempo el del autor empírico¹³¹. Con base en ejemplos como estos —entre otros posibles—, nos

¹³¹ Son muchos los estudiosos que han creído ver autoficción en algunas obras de Enrique Vila-Matas, como *París no se acaba nunca* (Del Pozo, 2009), las novelas que componen la llamada «trilogía metaliteraria» —*Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005)— (Castro Hernández, 2018) o incluso en los textos publicados en la columna «Café Perec» del diario *El País* (Verdú, s. f.). Aunque de forma más o menos indirecta quede constancia en esta tesis de cuál es nuestra posición respecto de la autoficción, no vamos a problematizar el concepto por extenso, ya que se aleja de nuestro propósito central y correspondería a una investigación específica. A sabiendas de que la opinión personal del autor no tiene por qué ser determinante, no deja de ser interesante que el propio Vila-Matas haya afirmado recientemente que no se dedica «a la no ficción, ni al realismo negro ni sucio, ni a la

atrevernos a formular la idea de que el Yo es una narración, una biografía, y que, por tanto, un Doble (-yo) supone la duplicidad de la narración en dos narraciones asociadas: una autobiografía y una biografía otra, un relato no autobiográfico. El espacio de la escritura es ese desdoblamiento.

Para constatar la idea de que la condición esquizoide afecta a la relación del sujeto con la realidad exterior tanto como a su relación consigo mismo, debemos también remitirnos a uno de los trabajos pioneros sobre este trastorno psicótico, *Dementia praecox and paraphrenia*, donde Emil Kraepelin (1919: 19) advierte ya que el pensamiento desordenado puede ser considerado la característica más importante del trastorno esquizofrénico. Por lo tanto, su expresión más clara — y clínicamente mensurable— es la incoherencia lingüística, el relajamiento de las asociaciones mentales traducidas en lenguaje inconexo, yuxtapuesto, caótico. De hecho, como sucede en el caso del autismo, los problemas son aquí mayores en el nivel del discurso, por lo que las dificultades comunicativas tanto de autistas como de esquizofrénicos se acentúan en la continuidad del habla, más que en frases o palabras aisladas. Podemos decir, pues, que la distorsión se hace notar con mayor intensidad en los componentes pragmático, semántico y sintáctico del lenguaje, tanto en el plano de la comprensión como en el de la producción, aunque algunos aspectos creativos del lenguaje esquizofrénico afecten directamente al componente morfológico de su discurso.

En concreto, Barbara G. Sarason e Irwin G. Sarason califican como síntomas de la esquizofrenia el «lenguaje desordenado» y la «pobreza de lenguaje» (2006: 378-82). De forma aún más específica, Louis A. Sass distingue tres niveles en el trastorno lingüístico del esquizofrénico: «desocialización», «autonomización» y «empobrecimiento del lenguaje» (2014: 219). El primero de ellos tiene que ver con la incapacidad para adaptar su propio discurso a las necesidades sociales de la conversación (laconismo extremo, vocabulario críptico, frases

maldita autoficción» y que el espacio en el que siempre se ha movido es «simplemente el de la ficción» (2018: 447). Para una aproximación general a la autoficción como género literario, véase el célebre estudio de Manuel Alberca *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), y para un análisis más específico de las figuraciones del yo en la narrativa de Enrique Vila-Matas, v. Pozuelo Yvancos, 2010.

interminables, lenguaje telegráfico, uso de neologismos o de palabras comunes de manera idiosincrásica...). La autonomización hace referencia a la tendencia a desvincular el lenguaje de su función comunicativa y a dotarlo de una cierta independencia o autonomía guiada por la rima, la aliteración o algún tema o significado dominante:

En lo que se conoce como *glosomanía*, por ejemplo, el hilo del discurso será canalizado en gran medida por las cualidades acústicas o por las connotaciones semánticas irrelevantes de las propias palabras. Cuando se le pidió que identificara el color de una ficha, un paciente respondió: «Parece greda. Suena a gris. Date un revolcón. Día del heno bueno. Socorro. Ayuda»¹³². (Sass, 2014: 221)

De otra parte, cuando hablamos de empobrecimiento del lenguaje, podemos referirnos a la *cantidad* de discurso espontáneo —casos de laconismo extremo e incluso mudez—, al *contenido* del discurso —se emiten muchas palabras, pero la información transmitida es mínima o el discurso puede considerarse vacío— o al *bloqueo* del discurso —cuando el lenguaje, de la mano del pensamiento, se detiene bruscamente— (Sass, 2014: 224). Otra característica de gran interés, y que atañe a las formas de comunicación social, es la «pérdida del aspecto deíctico del discurso» (Sass, 2014: 220). Esto significa que el paciente de esquizofrenia se abstiene o no logra *indicar* en su discurso cuáles son las coordenadas prácticas y sociales de la frase, privando a su interlocutor del contexto temporal y espacial al que se refiere, e incluso de la entidad a la cual dirige su discurso.

Teniendo en cuenta estos síntomas o características anómalas del lenguaje, no es de extrañar que exista toda una tradición que relaciona locura y creatividad, y que ésta se acentúe a partir del romanticismo y de su concepción del genio creador, aislado e incomprendido. De hecho, en otro lugar hemos identificado la relación entre tres de las isotopías que consideramos clave para entender la

¹³² En inglés: «Looks like clay. Sounds like grey. Take you on a roll in the hay. Hay day. May Day. Help».

literatura contemporánea, como son la muerte, la ausencia de identidad y la incomunicación, todas ellas presentes de alguna manera en la caracterización del sujeto esquizofrénico y, más concretamente, en la tematización de la disfunción lingüística correlativa a la enfermedad mental¹³³. De hecho, puede afirmarse que tanto la esquizofrenia (Sass, 2014; Méndez García, 2005) como la afasia (Millet, 1994) mantienen estrechas vinculaciones con las retóricas del arte y de la literatura modernos y contemporáneos.

No obstante, la afasia representa un problema bien distinto respecto de los dos trastornos anteriormente analizados, de donde consideramos que merece la pena dilucidar brevemente sus particularidades dentro de este contexto. La preocupación por la afasia como imposibilidad o disfunción general del lenguaje, y no solo como consecuencia directa de una lesión cerebral, está presente en la historia de nuestra cultura desde Hipócrates (siglo V a. C.) hasta Roman Jakobson (1962) o Ruth Lesser (1983, 1993), pasando por las primeras investigaciones, generalmente poco conocidas, del mismo Sigmund Freud, quien en 1891 abordó ya un estudio crítico de este trastorno en su libro *Zur Auffassung der Aphasien*. Aquí, la disfunción opera no solo al nivel del discurso, como en los casos generales de autismo y esquizofrenia, sino que también afecta a los de la prosodia y la formación de palabras. La dialéctica entre el silencio y el balbuceo es su mayor expresión, y la mudez forma parte inherente de la atrofia general, principalmente de aquella relacionada con el sistema nervioso: «El no poder hablar es la especificidad de la neurosis» (Loras, 1971: 84).

Ese silencio, esa mudez, no pueden ser, en cambio, signos absolutos dentro del ámbito literario, pues, como veremos más adelante en relación con el legado del vanguardismo artístico del siglo XX, para hablar de una cierta «estética afásica» son necesarias las formas, los lenguajes. No será tanto en el silencio absoluto como en la expresión retórica de la incomunicación donde

¹³³ Nos referimos al artículo «'Yo soy el límite'. Identidad y disfunción del lenguaje en *Amras*, de Thomas Bernhard» (Aznar Pérez, 2017). En *Unterwegs zur Sprache*, Heidegger (1997: 215) ya señala la existencia de una relación esencial entre el lenguaje y la muerte. Para un estudio general del tema, véase Vattimo (1992), especialmente el capítulo 3 de su libro *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Desde la tradición del pensamiento negativo, son interesantes los resultados del seminario impartido por Giorgio Agamben durante los años 1979 y 1980 en torno a la relación entre el lenguaje y la muerte: *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività* (1992).

encontraremos los rasgos más singulares de un arte que padece y al mismo tiempo busca transgredir los problemas que el uso del lenguaje plantea. Es así como el tema de la incomunicación se volverá signo principal del delirio, por la vinculación radical que la contemporaneidad, a partir del «giro lingüístico», sostiene entre el lenguaje y el pensamiento. Como sostiene Gianluca Corrado en su libro *La follia in scena* (2008), el único grado cero es el del pensamiento lunático, el de la locura.

Como pensaba Aristóteles y, después de él, el grueso de la tradición filosófica moderna, el lenguaje nos integra en la comunidad a través de la comunicación. Si esto es así, si entendemos el evento lingüístico como un hecho social, el fallo del lenguaje y el balbuceo, al nivel que sea y por la causa que sea —autismo, esquizofrenia, afasia...—, nos aleja de los *otros*. Y si al mismo tiempo admitimos que los otros contribuyen a configurar nuestra propia identidad, deberemos admitir que el silencio y sus derivados nos alejan también de nosotros mismos en cuanto que sujetos múltiples y heterogéneos: el fallo del lenguaje, de algún modo, nos mutila. De modo que cuando el debate por los orígenes del lenguaje centró su atención sobre la figura de los niños salvajes, no podía más que acabar estableciendo conexiones entre sus disfunciones lingüísticas, ciertas psicopatologías y el retraso en el desarrollo de la personalidad. Prueba de ello es que los experimentos, desde una perspectiva general, fracasaron. La antropología ha demostrado que el estado de naturaleza es inaccesible o inexistente, la psicología y la psiquiatría han defendido la teoría de una deficiencia previa a la reclusión o al abandono, y los lingüistas han intuido en el lenguaje de estos niños un reto pedagógico, más que las estructuras primigenias del lenguaje adámico o de cualquier otra lengua original.

El padre de la «antipsiquiatría», David Cooper, escribió en su libro *El lenguaje de la locura* que este «es el perpetuo deslizamiento de las palabras en actos *hasta que llega el momento en que la palabra es puro acto*» (1979: 19). Es decir, la locura representa tradicionalmente el momento pre-lingüístico en que tiene lugar la expresión de los estados primitivos del ser expresivo. En Heráclito encontramos por primera vez el uso de la palabra *psychē* (alma, mente) para describir el poder del pensamiento racional, en contraste con el uso que hace Píndaro de una *psychē* irracional que despierta cuando el cuerpo duerme (Khan,

1979: 107). Dicho de otro modo, el nuevo uso del concepto de psique es expresado en términos de discurso articulado. A partir de este momento, la racionalidad se compara o se identifica con la capacidad humana de participar en la vida del lenguaje.

Si para Homero era un dios el causante de las conductas irracionales del hombre, para Heráclito el demonio o *daimon* de la locura es el hombre mismo (Simon, 1984: 191). Es en la mente del propio hombre donde se debaten estas dos dimensiones, racional e irracional, y mientras que la razón es elemento unificador, centrípeto, que concentra la personalidad humana, la irracionalidad y la locura son fuerzas centrífugas, dionisiacas, que diluyen la capacidad del «yo» para ser agente moral. A partir de Heráclito, la psique se concibe como una suerte de entidad cognitiva que es centro de la personalidad y de la experiencia. De ahí que algunos autores como Eric A. Havelock (1972) consideren la psique platónica como equivalente de la conciencia. Por oposición, toda forma de locura es «inconsciencia» y privación de la lucidez esencial del hombre. Sin embargo, el tema que vincula filosofía, neurolingüística y literatura se manifiesta en ciertos casos a través de una disconformidad que intuye lucidez en la inconsciencia, razón en la locura, realidad en la ficción.

Antes decíamos que el lenguaje del esquizofrénico es disfuncional porque colapsa la forma más común en que un sujeto se conecta lingüística y racionalmente con la realidad, esto es, problematiza los modos de interpretar, comprender y aprehender el mundo exterior. Así también pueden leerse algunos casos interesantes de la literatura actual. Eso que Vila-Matas denomina «cortocircuito del lenguaje» en su relato «El día señalado» encuentra su manifestación más compleja en la figuración de una voz —narrativa— sin oyente. Una imagen explícita es la «Conferencia sin nadie» que el escritor debía dictar el 14 de septiembre de 2012 en la Documenta 13 de Kassel, y que él mismo recrea en la novela *Kassel no invita a la lógica*¹³⁴. En un artículo titulado

¹³⁴ En una entrada fechada el 13 de septiembre de 2012 en el blog *Leyendo a Enrique Vila-Matas* se anuncia así el evento que tendría lugar en el marco de la macroexposición de arte Documenta 13: «**Kassel. 13 septiembre: mañana viernes 14, a las 16 horas** (Standehaus Bode Saal) tendrá lugar la **Conferencia sin Nadie**, anunciada como Archivo de Huellas y transformada a última hora en **La Fuerza Invisible**. El título lo ha inspirado una obra de Ryan Gander (The

«Horizonte *Ecce homo*», publicado en *El País* el 15 de septiembre de 2012, pero escrito antes de la citada conferencia, el escritor anuncia que «esa ponencia será una de las cien que Critical Art Ensemble ha organizado para los cien días de la exposición, ‘conferencias a las que probablemente no acudirá nadie y no serán oídas, dada la lejanía del lugar’, dice una nota de la propia organización» (2012: s. p.). Esa voz sin oyente se traduce en un narrador sin lector en varias de las novelas y relatos de Enrique Vila-Matas, sobre todo en aquellos que asumen ficcionalmente la forma diarística —más precisamente, la del diario íntimo— como máxima expresión de lo dicho, lo que permanece incomunicado. Aquello que no va a ser leído o escuchado no corre el riesgo de sufrir las consecuencias de una comunicación fallida. En el soliloquio, el lenguaje es, de algún modo, «perfecto», y su trasposición literaria sirve a Vila-Matas para crear un clima de libertad, autenticidad y experimentación, libre de los peligros que conlleva el hecho de que alguien deba interpretar y tratar de comprender nuestras palabras.

En el relato de ficción crítica «Chet Baker piensa en su arte», el narrador afirma que las páginas que está escribiendo aspiran a ser «un radical texto secreto y que no van a ser leídas por nadie, salvo por mí mismo, lo que sin duda me permitirá ser más osado y no temer un fracaso, que, en caso de producirse, quedaría entre las cuatro paredes de esta habitación» (2011: 250). Así ocurría ya en *Bartleby y compañía* (2000), donde el narrador escribe un diario que al mismo tiempo es un cuaderno de notas, y ocurrió más tarde en *Mac y su contratiempo* (2017), donde el narrador declara: «Todo lo que diga en este diario me lo diré a mí mismo, pues no habrá de leerlo nadie. [...] Es un diario secreto de iniciación, que ni siquiera sabe si está mandando señales de haber sido ya comenzado» (2017: 12-13). El lenguaje de la locura, así definido, no manda señales, o al menos no manda señales reconocibles por el receptor.

Por otra parte, en el capítulo anterior señalábamos siguiendo a Ferdinand de Saussure que el punto de vista crea el objeto o el hecho. Así, el punto de vista del esquizofrénico crea objetos y hechos —realidades— fragmentarios, confusos, desviados, con la particularidad de que el sujeto esquizoide no asume

Invisible Pull) que puede verse —mejor dicho: notarse pero no exactamente verse— en el recinto de la Fridericianum de la Friedrichsplatz» (2012: s. p. La negrita es del original).

como modelo de su *creación* la realidad convencional, socialmente acordada. Por eso podemos identificar, de forma figurada, la mirada esquizofrénica con esa literatura que busca no repetir fórmulas, o que más bien las repite conscientemente para crear con ellas formas nuevas. Como modelo de su *creación*, el escritor que repite fórmulas ha aceptado sin condiciones la realidad convencional, socialmente acordada, mientras que autores como Borges o como Vila-Matas —aunque esto no garantice éxito alguno— proponen nuevos modelos, miran desde distintos puntos de vista para crear objetos y hechos distintos, y añaden a esa «realidad convencional» en la que todos somos capaces de buscar trabajo, ir a comprar manzanas o abrir el grifo, una realidad nueva, en ocasiones mucho más interesante y en otras tan horrible como una pesadilla¹³⁵.

Es el caso del relato «Funes el memorioso», donde Borges recrea este asunto y condena al personaje protagonista al mutismo intelectual, a no poder pensar por ser incapaz de olvidar y evitar recordar cada detalle de lo vivido. Con su memoria sobrenatural, Ireneo Funes es capaz de recordarlo todo y de aprender cualquier lengua sin esfuerzo, pero al no poder olvidar¹³⁶, las cosas y los eventos del mundo se multiplican para él, las realidades se fragmentan y cada sendero se bifurca hasta el infinito. Como en los casos clínicos estudiados por Louis Sass,

¹³⁵ La distinción entre estos dos tipos de escritores, que apenas hemos esbozado, es comúnmente entendida en correspondencia con la polémica literaria entre realistas y experimentales. Sobra decir que Borges no encaja en la categoría que solemos entender por escritor «experimental», aunque su forma de leer y actualizar la tradición puede ser entendida como un gesto genuinamente vanguardista por la manera en que rechaza en su escritura la representación mimética y el modelo de una «realidad convencional». La obra de Vila-Matas, por su parte, mantiene un diálogo directo con esta disyuntiva, abordado explícitamente en la ficción crítica «Chet Baker piensa en su arte», donde se acaban anulando los términos de la polémica apelando a la doble personalidad —indivisible— de Jekyll y Hyde. El escritor norteamericano Ben Marcus también ha desarticulado los argumentos de esta manida polémica, sosteniendo que el conflicto, en todo caso, es que no hay conflicto, o mejor dicho, que los términos en que suele plantearse son más propios de una pantomima que de un debate intelectual de altura: «Cualquiera que no haya sido invitado al ámbito realista es acallado como meramente experimental, lo mismo da si su lengua constituye o no una maniobra para producir realidad en la página. Llamar experimental aun escritor es equivalente hoy en día a decir que su obra no es relevante, que no es legible o que es agresivamente masturbatoria. Pero ¿por qué es un experimento intentar hacer algo artístico? Cuando un pintor se esfuerza por la originalidad no se le llama experimental. Independientemente de que la originalidad constituya un mito en mayor o menor grado, un disparate desmesurado o un apintoresca autocomplacencia, de un artista visual se espera que por lo menos haga la tentativa (Marcus, 2018: 23-4).

¹³⁶ El narrador del relato advierte que «pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer» (Borges, 2009: 883).

no es que la complejidad real del mundo abrume y agote las posibilidades expresivas de Funes, sino que su propia percepción del mundo, su forma desmedida de captar y retener cada objeto y cada hecho, incluyendo un factor tan vertiginoso como el tiempo, generan una imagen del mundo que se acaba identificando con su modo de percepción¹³⁷.

En esta transgresión de las fronteras de la conciencia que la locura posibilita se encuentra el germen de la fructífera relación entre locura y creatividad, tal y como ya mostró Edel en su clásico trabajo «The Madness of Art» (1975). Asimismo, no es arriesgado afirmar que esta relación es la misma que a partir de la segunda mitad del siglo XIX alimenta el fuego de la creación literaria bajo las hipóstasis del irracionalismo —infantilismo, primitivismo, locura...—, como forma de transgresión de los límites del lenguaje y metáfora del problema que desde el principio de esta tesis nos ocupa, claramente expresado en el arte vanguardista que define la poesía del *mythos* —arraigada en la pura subjetividad— frente a una poesía del *logos* como conciencia «universal»¹³⁸. Pero esta eclosión de lo irracional en el arte y en la literatura no puede entenderse sin conocer primero el contexto cultural en el que se enmarca: ni más ni menos que el de la crisis de la cultura occidental que baña el ocaso del siglo XIX y que aflora con todo su potencial en las décadas siguientes, hasta llegar a nuestros días.

¹³⁷ Un interesante caso de la literatura española actual que ofrece una proyección esquizoide de este tipo lo encontramos en la novela *Ventajas de viajar en tren* (2000), de Antonio Orejudo. A pesar de su brevedad, merece la pena apuntar que mediante una estructura de cajas chinas en la que las historias se multiplican y se superponen, esta novela sitúa en el escenario a un conjunto de personajes que en su gran mayoría sufren esquizofrenia, paranoia u otros trastornos de la percepción de la realidad. Entrelazadas, las versiones de los hechos que el lector conoce por voz de estos personajes se revelan simulacros indistinguibles de la realidad normativa, «mentalmente sana». Además, se deduce de su lectura una identificación entre los procesos interpretativos de la realidad que llevan a cabo los personajes y los que lleva a cabo el propio lector, pudiendo vincularse esta novela con algunos de los presupuestos centrales de la «ficción crítica».

¹³⁸ Para profundizar en la fascinante distinción entre poesía del *mythos* y poesía del *logos*, remitimos al libro de Vicente Cervera Salinas *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella* (2007).

2.2. Crisis del logos. Identidad y desplazamiento

Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.
No sé cuál de los dos escribe esta página.

«Borges y yo», *El Hacedor*

J. L. BORGES

Lo único que está teóricamente demostrado es que todo cambia
y creo que haremos bien en no olvidarnos de la natural
inseguridad de nuestras costumbres y opiniones.

Perder teorías.

E. VILA-MATAS

2.2.1. El Fin de siglo europeo. Positivismo, sospecha y modernidad(es)

La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso,
ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del
miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada
resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad.

Dialéctica de la Ilustración

M. HORKHEIMER y Th.W. ADORNO

Hacia finales del siglo XIX, Europa asiste a la expansión generalizada de una actitud científicista y positivista que puede ser retrotraída al Renacimiento tardío y a la época barroca, con el nacimiento de la ciencia y el desarrollo de la industria y la sociedad mercantilista. Dentro de una caracterización quizás demasiado amplia del positivismo, Leszek Kolakowski (1971) identifica los orígenes de esta corriente ya en el nominalismo de la Edad Media, que hemos comentado en el

capítulo anterior, y considera «positivistas» a los autores mecanicistas del siglo XVII, como Mersenne o Gassendi, y al empirista David Hume, posible fundador del positivismo moderno. Autores como J. García Roca han defendido esta postura en *Positivismo e Ilustración: la filosofía de David Hume* (1981), enfrentándose a la opinión de quienes, como J. Passmore (1952) o J. Noxon (1973), identifican en Hume una puesta en duda de los métodos de la ciencia, y, en última instancia, una deriva francamente escéptica. Jorge Luis Borges, que ha leído a Hume y lo cita en muchos de sus textos, podría haber heredado de él su escepticismo, pero en ningún caso puede Borges ser considerado un positivista, ya que seguramente fue siempre demasiado incrédulo para aceptar que un enunciado lógicamente perfecto pudiera constituir una verdad objetiva. Jaime Rest, quien considera que el nominalismo ejerció una gran influencia sobre Borges, advierte, sin embargo:

Borges solo acompañó a la filosofía del análisis lógico hasta donde llega su crítica sobre el valor cognoscitivo de la metafísica tradicional; más allá de este límite se aparta de ella, cuando los neopositivistas pasan a desechar en todo sentido la validez de la actividad desarrollada por la filosofía del pasado e intentan formular una metodología propia del conocimiento científico (Rest, 2009: 90).

Hasta ahí creemos también nosotros que llega el camino compartido por Borges y los demás herederos de Hume, aunque a continuación trataremos de aclarar de qué manera las raíces que se hunden en los orígenes del positivismo se transforman en frondosas ramas que crecen en varias direcciones. En cualquier caso, aunque puedan admitirse profundos hipocentros en distintos momentos de la historia de la cultura y del pensamiento europeos, el positivismo como forma particular de corriente antimetafísica tiene como característica principal y diferenciadora su preocupación por la metodología científica. En este sentido, cabe admitir que esta preocupación solo pudo surgir conjuntamente con el fenómeno histórico de la constitución de una ciencia exacta consciente de sí misma, es decir, «consciente de su triple autonomía con respecto a la matemática pura, a la filosofía y al conocimiento empírico común» (Moulines,

1975: 33). Esto ocurre a mediados del siglo XVIII, cuando de la mano del escepticismo antirreligioso y antimetafísico de la *Encyclopédie* francesa se desarrolla una suerte de *protopositivismo*, al que podemos considerar más una actitud que una corriente de pensamiento en sentido estricto¹³⁹.

Esta actitud, asistemática en sus comienzos, encuentra el motor necesario para erigirse como sistema en la obra de Auguste Comte, a quien ya mencionamos en el capítulo anterior a colación de su *Curso de filosofía positivista*. De hecho, Comte es uno de los positivistas franceses de mayor influencia en la historia del pensamiento, y su concepción de *progreso*, de amplísimo alcance a finales del siglo XIX, engloba la idea de una racionalidad con base en relaciones causal-explicativas y en la descripción de una realidad exclusivamente factual¹⁴⁰. De esta forma, el positivismo clásico desarrolla una tendencia objetivista a identificar el criterio del saber con el criterio explicativo y causalista de las ciencias naturales. Y esta identificación, unida al fuerte desarrollo científico-técnico de la época, sirve a encumbrar la noción de una racionalidad objetivista, tecnológica y, en última instancia, utilitarista. Bajo el signo de un *monismo metodológico*, el objeto de estudio que supone la realidad queda reducido a un conjunto de hechos aprehensibles y descriptibles empíricamente, lo cual tiene consecuencias notables en prácticamente todas las esferas del saber, incluida, como ya hemos visto, la especulación lingüística en torno al origen del lenguaje y los casos de «niños salvajes».

De forma preeminente, cabe destacar el surgimiento de una polémica que será de continua referencia cuando se trate de atender a la cuestión de «la realidad como lenguaje», y cuyo cuño, bajo los términos *explicación* y *comprensión*, debemos al historiador alemán Johann Gustav Droysen, quien junto a otros historiadores, filósofos y sociólogos como Wilhelm Dilthey, Georg

¹³⁹ Al desarrollo de este positivismo temprano contribuyeron también importantes economistas de la Ilustración, como Adam Smith o Anne Robert Jacques Turgot.

¹⁴⁰ Junto a Auguste Comte, en la orilla positivista de la polémica en torno a la relación entre ciencias de la naturaleza y humanidades, destaca la figura de John Stuart Mill, principal teórico del utilitarismo (véase su libro *El utilitarismo*, de 1863). El neo-empirista Ernst Mach también desarrolla su epistemología positivista en esta época, con obras como *Desarrollo histórico-crítico de la mecánica*, de 1883, o *Análisis de las sensaciones*, publicada en 1886. Asimismo, en disciplinas como la sociología, *The Grammar of Science*, de Karl Pearson, se vuelve un referente importante a partir de 1880.

Simmel, Max Weber, Robin G. Collingwood o Benedetto Croce, abanderara una reacción progresiva frente a las ideas positivistas que se suponían principales culpables de la decadencia del antiguo ideal de *Episteme* como saber universal y fundamental¹⁴¹. Para ser más específicos, es en *Grundriss der Historik* (1925) donde Droysen establece la distinción según la cual el método científico consistiría en explicar (*Erklären*), el método especulativo de la filosofía y de la teología permitiría conocer (*Erkennen*), y el método histórico posibilitaría el comprender (*Verstehen*). Como es fácilmente deducible, a partir de esta pionera distinción y bajo el signo de Wilhelm Dilthey y su noción de «ciencias del espíritu» (*Geisteswissenschaften*), estos conceptos metodológicos cobran plenitud y pasan a formar parte inherente de la tradición hermenéutica que llega hasta nuestros días con Hans-Georg Gadamer¹⁴².

En pro de un saber de hechos, que reduce nuestra comprensión de la naturaleza al conjunto de leyes físico-matemáticas, el positivismo promovió un proceso de reducción que incluiría en su haber el carácter trascendental de la subjetividad, reduciendo al sujeto espiritual y *constituyente* al mismo nivel de lo *constituido*: el mundo físico o natural. Esta actitud, que conocemos comúnmente como «naturalista» —vinculando lo natural al mundo sensible, en contraposición al mundo platónico de las ideas—, implica el abandono de uno de los cuestionamientos centrales de la filosofía occidental, a saber: la constitución intencional del mundo. El positivismo olvida que el hombre, además de un potencial *objeto* de estudio, es, además, sujeto constituyente del mundo, por lo que no puede pretender quedar él mismo fuera del proceso del conocer. Posición esta que se ocupará de defender y recuperar, en los albores del siglo xx, la fenomenología de Edmund Husserl y su denuncia de una crisis fundamental del *logos*.

¹⁴¹ Aunque al curso de nuestra exposición convenga indagar esta reacción frente al positivismo, es importante no obviar que la alternancia de corrientes no es sucesiva cronológicamente, como tampoco es definitiva en su relación dialéctica. De hecho, esta primera acción *reactiva* verá surgir su correspondiente reacción en el logicismo del «primer» Wittgenstein del *Tractatus* y en el neopositivismo lógico de sus seguidores, agrupados en el denominado Círculo de Viena, y cuyas aportaciones no carecen, desde luego, de interés. Algunos textos ejemplares del neopositivismo pueden encontrarse en los trabajos de R. Carnap (1928) y de A. J. Ayer (1946, 1959).

¹⁴² Véase *Introducción a las ciencias del espíritu*, Dilthey, 2015. Sobre el papel de la hermenéutica en la confluencia entre lenguaje y realidad, véanse los dos siguientes subapartados.

Antes de indagar el proyecto fenomenológico y su papel, a través del problema del sentido, en la concepción lingüística de la realidad, parece pertinente que nos detengamos a dilucidar las consecuencias de esta crisis como manifestación de la *hybris* de la Modernidad, que agita los pilares mismos del lenguaje y de su dimensión escritural. Para ello, en el marco general de una crisis del proyecto moderno, se torna necesario aclarar a qué nos referimos con la expresión «crisis del *logos*», e identificar cuáles son, además, los rostros que mejor la representan: Freud, Marx y Nietzsche¹⁴³.

A lo largo de su desarrollo, la aventura del *logos*, es decir, la compleja tarea del lenguaje queriendo aunar bajo la operación fisiológica de la palabra la abstracción del pensamiento, cobra un carácter dialéctico cuyos términos Vicente Cervera Salinas ha sintetizado de esta de forma en su libro *La poesía del logos*:

En un extremo, el más vasto proyecto de consecución, explicación y adquisición de la varia totalidad de la experiencia universal —las lenguas y sus hombres, las mil y una variedades y figuras del mundo natural, la apropiación designativa de los cielos, las estrellas y los mundos posibles, la Historia ilimitable— cifrada en el esfuerzo de los hombres que anhelaron compilar la total Enciclopedia en la Francia del Siglo de las Luces [...]. Y en el otro, siempre amenazante, la tremenda duda surgida en el mismo seno del saber ante la posible vacuidad de toda empresa y el recelo de quien acierta a vislumbrar que toda construcción humana —y, por ende, basada en la palabra, en el nominalismo— con el tiempo se transforma en una nueva y repetida «blasfema altiva torre» de Babel. (Cervera Salinas, 1992a: 15)

Estas dos vías que conviven para Cervera Salinas en la «aventura del *logos*» son fácilmente asimilables a las dos modernidades a las que se refiere el teórico literario Matei Calinescu: «dos modernidades conflictivas e interdependientes — una socialmente progresiva, racionalista, competitiva y tecnológica; la otra

¹⁴³ No olvidemos el magnífico ensayo *Los hijos del limo* (1974), de Octavio Paz, para contextualizar este fenómeno antipositivista en el seno del lenguaje poético y artístico en general.

culturalmente crítica y autocrítica, inclinada a desmitificar los valores básicos de la primera—» (2003: 259). Esta distinción se desarrolla a lo largo de la historia de manera difusa y sin dar lugar nunca a un cambio espontáneo, aunque el perfil crítico de este fenómeno facetado suele identificarse con la etiqueta de la *postmodernidad*, y su nacimiento pueda situarse en los albores del siglo xx, atravesando el período de las vanguardias históricas y alumbrando, para decirlo aún con Calinescu, una modernidad con varias caras, «constitutivamente doble: dual, ambigua y engañosa» (2003: 259). En cualquier caso, en ambas vertientes de la modernidad repercute la crisis del pensamiento y del lenguaje, llegando a convertirse en un elemento constitutivo de tan largo y complejo período, sobre el que volveremos en el capítulo tercero de esta tesis.

Digamos, para empezar, que esta crisis tiene un epicentro y que este puede ser localizado en la ciudad de Viena, antigua capital del imperio austro-húngaro y cuna de figuras clave de la cultura occidental¹⁴⁴. Ahora bien, si en nuestra incursión situamos el foco de atención sobre un espacio relativamente reducido como es la Viena de Fin de siglo —*finis Austriae*—, no es únicamente porque en ella germinaran algunas de las manifestaciones literarias más importantes de la llamada «crisis de la conciencia lingüística finisecular», como la denomina Claudio Magris en *El anillo de Clarisse* (1984), sino porque, como recuerda Fernando Bayón, la Viena de 1900 ha sido considerada desde varios puntos de vista «epónimo de cierta Europa» (2007: 135). De tal modo que en la caracterización del contexto vienés puede entreverse una visión compleja e integral de la cultura europea del momento, más allá, incluso, del ámbito estrictamente germánico al que nos referiremos primeramente¹⁴⁵.

Por este camino, tres nombres representan la vanguardia del proceso de demolición al que se vio sometido, entre finales del siglo xix y principios del xx, el proyecto de la Modernidad, entendido, en sentido amplio, con la noción de

¹⁴⁴ Piénsese en Sigmund Freud, Karl Kraus, Gustav Mahler, Adolf Loos, Gustav Klimt, Arnold Schönberg o Ludwig Wittgenstein, entre otros muchos nombres de reconocida importancia

¹⁴⁵ Aunque la bibliografía sobre el tema es abrumadora, queremos remitir al lector a cuatro obras de enorme importancia para entender de forma integradora la cultura vienesa *fin de siècle*: los trabajos de Janik y Toulmin (1974), Carl E. Schorske (1981), William M. Johnston (2000) y Jacques Le Rider (2000).

progreso como adalid, la racionalidad como estandarte y el positivismo como método. Estos tres nombres son Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud y Karl Marx, y representan diversos ejes de pensamiento que aún hoy condicionan nuestra manera de conocer y *leer* el mundo. Bajo el enunciado «escuela de la sospecha», y salvando las grandes distancias que los separan, en 1965 Paul Ricoeur hizo referencia en su libro *Freud: una interpretación de la cultura* al empeño compartido por estos «maestros» —como él mismo los llama— para desenmascarar la supuesta falsedad escondida bajo los valores ilustrados de racionalidad y verdad.

Así, Marx denunció la falsa objetividad de la Historia, a la que se proponía estudiar bajo la óptica del materialismo dialéctico de influencia hegeliana, según el cual la totalidad de lo real depende de las relaciones de oposición y contradicción entre las instancias económica, política e ideológica que definen la organización social. No obstante la influencia del autor de *El capital* (1867) se adivine oblicua respecto de nuestra tesis central, permítasenos citar la célebre sentencia del *Manifiesto Comunista* (1848) en la que se hace explícita la base principal del marxismo, de la que se deduce una noción de *historia* basada en la relación dialéctica entre los hechos y los acontecimientos —realidad material—, y no en la aprehensión de una materia estática garantizada por la Idea o la Razón: «La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases» (Marx y Engels, 2009: 21)¹⁴⁶. Para encauzar nuestras reflexiones hacia el terreno textual en el que finalmente habrán de confluir, cabe advertir, como hace Engels en una nota a pie de página de esta misma cita —en la edición inglesa de 1888 del *Manifiesto*— que en 1847 la historia se presupone

¹⁴⁶ En su *Introducción a la filosofía de la historia*, W. H. Walsh ha evidenciado la oposición de esta concepción histórica «marxista» frente a la de Auguste Comte y su historiografía positivista, en la que «a los hechos se les ajusta por la fuerza a una trama rígida que no es menos objetable porque se la llame científica y no metafísica, y que sin dificultad puede verse que fue construida para acomodarse a los prejuicios personales de Comte» (2006: 185). Por su parte, Walter Benjamin ha expresado con especial riqueza de matices el carácter sesgado del «progreso histórico» que sitúa su origen y su destino en los designios y las exigencias de los «vencedores» (Véase su ensayo «Tesis de filosofía de la historia», en Benjamin, 1966: 175-92).

escrita, pues las formas de organización social que la preceden, esto es, la prehistoria, eran entonces prácticamente desconocidas¹⁴⁷.

Asimismo, Marx también advirtió al hombre de su conciencia falsa o desnaturalizada de la realidad, interpretando antropológicamente los conceptos psicológicos de *alienación* o *enajenación*, cuya teoría crítica expuso, entre otros textos, en sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*: «La *enajenación* del trabajador en su producto significa no solamente que su trabajo se convierte en un objeto, en una existencia *exterior*, sino que existe *fuera de él*, independiente frente a él; que la vida que ha prestado al objeto se le enfrenta como cosa extraña y hostil» (Marx, 1974: 106). Según esta idea, la «pérdida del objeto» llama la atención sobre la autonomía del mismo respecto del agente social o *actor*, que se convierte en mero paciente o servidor. Sobre este punto ha localizado Luis Sáez Rueda un interesante «lazo de parentesco» con otro pensador de la sospecha como Friedrich Nietzsche y su crítica a la independización de las ideas en el mundo ideal del platonismo. Como hizo Marx respecto del «producto del trabajo», Nietzsche denunció, en palabras de Sáez Rueda, que el mundo de las ideas de Platón «se vuelve contra su creador, convirtiéndose en valor fundante del mundo sensible y en causa de una inversión de los valores» (2009: 330).

Por su parte, Nietzsche también puso en jaque las ideas tradicionales de *moral*, de *verdad* y de *representación*, como puede leerse en *La gaya ciencia* (1882), de enorme influencia sobre algunas de las más importantes revoluciones artísticas y literarias de los últimos doscientos años. Sin querer extendernos demasiado en los laberintos del pensamiento nietzscheano, al que aludiremos de forma tangencial más adelante, sí conviene destacar como manifestación de su actitud crítica la recuperación que en *El nacimiento de la tragedia* (1872) hace Nietzsche de la Grecia arcaica, musical y dionisiaca, y en su ataque contra el conocimiento histórico expuesto en la *II Consideración intempestiva* (1874). Esta mención resulta pertinente porque la apología de una reinterpretación de la herencia de la Antigüedad, como el reconocimiento que la filosofía de Nietzsche propone del sustrato mítico-dionisiaco en los procesos de creación, esconde un

¹⁴⁷ «That is, all written history. In 1847, the pre-history of society, the social organization existing previous to recorded history, was all but unknown» (Marx y Engels, 1888: 12).

auténtico replanteamiento de las relaciones entre Tradición y Modernidad. Este replanteamiento ocupa el lugar protagónico de la cultura de Fin de siglo, y es en ese contexto donde se desarrolla la idea de *Bildung* (cultura o educación), entendida como «*conservación* de la herencia cultural a través de su incesante *reapropiación*» (Cairol, 2008: 378). Una idea que, sin lugar a dudas, está muy presente en diversos autores de la llamada *Wiener Moderne*, como Hermann Broch o Hugo von Hofmannsthal, así como en la radicalidad y la fricción que el nexo entre ruptura y continuidad asume en la literatura y las artes del siglo xx en adelante¹⁴⁸. Del mismo modo, la noción de una reapropiación hermenéutica o interpretativa de la tradición está en la base, según nuestra tesis, del fenómeno contemporáneo de la intertextualidad, en la idea de reescritura y, en última instancia, en la forma genérica de la «ficción crítica» que aquí tratamos de caracterizar.

Pero hay que volver a Viena si queremos completar esta somera caracterización de la actitud intelectual que pone al abrigo de la sospecha los más importantes presupuestos del pensamiento occidental de la época. Allí es donde Sigmund Freud, conocido por ser el padre del psicoanálisis, se esfuerza por desbaratar la ilusión de la conciencia, sosteniendo que estamos constituidos por una mitad de la que apenas sabemos nada, a la que llama inconsciente¹⁴⁹. Como ha escrito Michel de Certeau en su célebre *Historia y psicoanálisis*: «si el positivismo rechaza como no científico el discurso que confiesa la subjetividad, el psicoanálisis tiene por ciego, hasta patógeno, el que la esconde» (2003: 53). De este modo, el autor de *La interpretación de los sueños* combate el positivismo desde dentro de la propia ciencia médica y reclama el carácter contingente de la conciencia, apelando a la fuerza de la subjetividad y de los registros privados.

Aunque aparentemente se excluyan entre sí, a estos tres maestros de la sospecha y a los «desenmascaramientos» que propiciaron debemos la idea

¹⁴⁸ Véase el libro de Javier Aparicio Maydeu *Continuidad y ruptura: una gramática de la tradición en la cultura contemporánea* (2013).

¹⁴⁹ Cabe señalar una interesante ligazón entre el revolucionario descubrimiento freudiano del inconsciente y las posteriores teorías del falso-yo (Laing, 1975), anteriormente mencionadas, que nos han permitido hipotizar la identificación del espacio de la escritura con el desdoblamiento de las identidades literaria y personal; un sujeto-persona y un sujeto-personaje que son indivisibles en el plano del relato.

contemporánea de que el sujeto es el resultado de condicionantes históricos, sociales, morales y psíquicos; condicionantes que en el actual mundo globalizado fuerzan la «construcción colectiva» de la identidad individual, según ha escrito Julián Serna Arango en su libro *Filosofía, literatura y giro lingüístico* (2004: 69). A grandes rasgos, puede decirse que a partir de estos pensadores los pilares sobre los que se asentaba el mundo moderno —la razón y el positivo, las ideas de progreso y de perfectibilidad— comienzan a tambalearse antes de convertirse definitivamente en humo con el arribo de la Teoría Crítica francfortiana y las derivas deconstruccionistas de la segunda mitad del siglo xx.

Sin embargo, la semblanza de esta tendencia no sería justa si obviáramos la irrupción en el panorama científico e intelectual de principios del siglo xx de la teoría de la relatividad especial y general desarrollada por Albert Einstein, y dada a conocer públicamente entre 1905 y 1915, apenas cinco años después del fallecimiento de Nietzsche. A este respecto nos limitaremos a destacar, por su relación directa con la problematización del sentido y por su repercusión sobre nuestra conciencia de las coordenadas espacio-temporales, las ideas de «relatividad de la simultaneidad» y de «relatividad del concepto de distancia espacial». Ambas tesis han influido prácticamente en todas las artes, y mantienen una conexión especial, aunque indirecta, con el relativismo lingüístico de Edward Sapir y Benjamin L. Whorf, que estudiaremos en el siguiente apartado de esta tesis.

Por ello no podemos dejar de remitir al célebre experimento descrito por el propio Einstein: a partir de la observación de la caída de dos rayos por parte de dos sujetos situados en puntos espaciales distintos —uno dentro de un tren en movimiento y otro en tierra—, el físico alemán demuestra cómo, dependiendo de la velocidad y la dirección del movimiento, la percepción de los rayos será simultánea para un observador y no lo será para el otro: «Cada cuerpo de referencia (sistema de coordenadas) tiene su tiempo especial; una localización temporal tiene solo sentido cuando se indica el cuerpo de referencia al que remite» (Einstein, 2000: 14). Este mismo proceso de relativización puede ser aplicado a la localización espacial, con notables consecuencias sobre las técnicas modernas de narración y sobre el arte contemporáneo en general. Tanto es así que desde la formulación de la teoría de la relatividad cada observador-

sujeto tiene —de forma consciente— su propio y único sistema de referencia, su propio horizonte. No obstante, Einstein no señaló que un mismo sujeto contara con distintos puntos de referencia para percibir y comprender la realidad, sino con uno solo, el suyo propio. De modo que sus teorías no sirven para justificar una multiplicación de la realidad —como sí haría la hipótesis física de los universos paralelos, a la sombra de la física cuántica y la teoría de cuerdas, que por el momento no parece falsable—, sino la anulación de la jerarquía de puntos de vista que sobre ella convergen.

Einstein recibió el Premio Nobel de Física en 1921 y las primeras décadas del siglo xx recibieron su influencia en muchos y variados campos. En España, José Ortega y Gasset fue uno de sus mejores embajadores, llegando a observar en su prólogo a *La teoría de la relatividad de Einstein* (1922), de Max Born, que «la teoría de la relatividad [...] lleva un germen, no solo una nueva técnica, sino una nueva moral y una nueva política» (Ortega y Gasset, 2004a: 303). En realidad, una nueva cultura estaba gestándose bajo el emblema de estas teorías científicas. Ya en la década de 1910, durante una serie de conferencias pronunciadas en la ciudad de Buenos Aires, Ortega y Gasset (2007a: 575-666) ponderó la concepción espacio-temporal no absolutista de Einstein, advirtiendo de sus repercusiones sobre la idea tradicional de *verdad* y dejando entrever la influencia de estos planteamientos sobre su propia teoría del perspectivismo. En el invierno de 1929, durante una conferencia pronunciada por Einstein en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el mismo Ortega y Gasset expresó, con excepcional capacidad de síntesis, el devenir de la relación entre conocimiento y creación:

Nada influye tan decisivamente en la historia como la imagen que el hombre tenga de su contorno, del universo. Por eso, la física de Copérnico, Galileo y Newton fue como el molde en que se forjó la vida moderna. A tal idea sobre el cosmos corresponden, irremisiblemente, tales ideales éticos, políticos y artísticos. En este sentido no es aventurado predecir que la física de Einstein contiene en germen la integridad de una nueva cultura. (Ortega y Gasset, 2007b: 800)

Esta «nueva cultura» es la que cobra forma en las producciones plásticas del vanguardismo de entreguerras y en el modernismo literario a uno y otro lado del Atlántico¹⁵⁰. Piénsese en el cubismo, por ejemplo, y en el empeño de artistas como Picasso por representar en el lienzo varias vistas de un mismo objeto simultáneamente, asumiendo la entrada en el arte de la cuarta dimensión (Fig. 4). Frente a las limitaciones de las perspectivas bidimensional o tridimensional, el cubismo propone la representación simultánea de múltiples perspectivas (verlo todo al mismo tiempo desde todos los lados), es decir, acabar con la perspectiva y la referencialidad única, lo que en pintura era el equivalente a la superación de la idea de un espacio absoluto¹⁵¹. Incluso el joven poeta Federico García Lorca, estudiante de la Residencia en aquellos años, acusó desde muy temprano la influencia que sobre él ejercieron las teorías de Einstein —sobre todo su cuestionamiento de una temporalidad lineal e irreversible—, como prueban sus poemas «La selva de los relojes» y «Meditación primera y última»¹⁵².

En línea con nuestra descripción de la crisis del *logos* y su especificidad lingüística, Ana María Barrenechea también ha señalado la relación entre la

¹⁵⁰ Sobre la recepción general de las teorías de Einstein en España y sobre la acogida del científico en ciudades como Barcelona o Madrid, véase el volumen *Einstein en España*, editado por Sánchez Ron y Romero de Pablos, 2005. Por su parte, Azucena López Cobo ha realizado una rigurosa aproximación a la temprana relación entre Einstein y Ramón Gómez de la Serna, en cuya obra identifica rasgos de influencia einsteineana como la fragmentación, la superposición o la apelación al «lector como instrumento ordenador. Uno de los textos paradigmáticos respecto de esta comparación es *El novelista* (1923), donde López Cobo (2007: 913-14) encuentra interesantes analogías entre los conceptos de «tiempo estacionario» y «tiempo del evento», de Einstein, y sus correlativos «reloj de pared» y «reloj de bolsillo», en la novela del escritor español.

En Hispanoamérica, cabe destacar la recepción de las teorías de Einstein por parte del escritor argentino Leopoldo Lugones, uno de los principales estandartes del modernismo hispánico. En una conferencia impartida en 1920 en el Centro de Estudiantes de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, Lugones utiliza como material argumental la teoría de la relatividad de Einstein, aún poco conocida en el país (el texto de esta conferencia puede leerse en *El tamaño del espacio. Ensayo de psicología matemática*, Lugones, 1921). Se sabe, además, que cuando Einstein visitó Argentina en 1925, Lugones fue uno de sus principales anfitriones (Ortiz, 1995).

¹⁵¹ El historiador de la ciencia Arthur I. Miller (2007) ha notado que el vínculo entre las investigaciones de Einstein y los experimentos pictóricos de Picasso puede situarse en el conocimiento que ambos tenían de las ideas científicas y filosóficas de Henri Poincaré sobre las características del espacio, principalmente a partir de la lectura de su célebre obra *La Science et l'Hypothèse*, de 1902.

¹⁵² Por su belleza y claridad, nos permitimos reproducir íntegro el segundo de ellos («Meditación primera y última»): «El Tiempo / tiene color de noche. / De una noche quieta. / Sobre lunas enormes/ la Eternidad / está fija en las doce. / Y el Tiempo se ha dormido / para siempre en su torre. / Nos engañan/ todos los relojes. / El Tiempo tiene ya horizontes» (García Lorca, 1980: 675).

revolución en la física actual y el devenir del arte y de la literatura contemporáneas. La teoría de la relatividad, la teoría cuántica o la aceptación de las relaciones de indeterminación tienen una conexión directa con la ruptura de los códigos clásicos y la articulación de nuevos códigos en el arte contemporáneo, cambio que da lugar a la modificación del pensamiento de los nexos entre hombre y naturaleza, y a lo que la autora ha venido en llamar «crisis del contrato mimético»¹⁵³ (Barrenechea, 2002: 765). Una nueva realidad psicológica se abre a un mundo cuyos recursos discursivos han quedado obsoletos.

Según autores como Fernando Bayón (2007: 136), la crítica que Nietzsche dedicó a la moral o el desenmascaramiento de la conciencia que ensayó Freud son comparables a la empresa crítica de Wittgenstein respecto del lenguaje. De la misma manera en que a partir de las teorías de Einstein cada sujeto depende de un sistema variable de referencias, en un ámbito en principio radicalmente distinto al de la física, el filósofo y matemático Ludwig Wittgenstein plantó la semilla del relativismo lingüístico-pragmático con su afortunada noción de «juegos de lenguaje» o «juegos lingüísticos» (*Sprachspiele*)¹⁵⁴. En su libro *Investigaciones filosóficas*, escrito en dos partes —entre 1941 y 1945 la primera, y entre 1947 y 1949 la segunda— y publicado póstumamente en 1953, Wittgenstein propone el análisis del uso de las expresiones lingüísticas alejándose de una concepción estática del significado. Al contrario, este debe explorarse dentro de un determinado *juego* de lenguaje, es decir, dentro de una actividad particular, desarrollada en el marco de una comunidad y en relación a

¹⁵³ Volveremos sobre esta noción para repensar el realismo desde las literaturas de Borges y de Vila-Matas. Para un análisis particular de la relación Einstein-Borges, remitimos al lector al ensayo publicado en *Revista de Occidente* por el físico y epistemólogo argentino Mario Bunge: «Borges y Einstein, o la fantasía en arte y en ciencia» (1987), así como al ensayo sobre la transmisión de la ciencia de Europa a Argentina y su impacto en literatura, de Eduardo Ortiz (1998). Aunque la influencia de la ciencia en el arte y la literatura puede constatarse y tener grandes efectos más allá del rigor o la exactitud de su «aplicación», es interesante desde el punto de vista histórico la polémica que, hacia finales de los años noventa del siglo xx, se desarrolló en Francia en torno a la confusión o falta de rigor del que algunos filósofos y literatos «adolecen» en su divulgación de las teorías científicas (Bricmont y Sockal, 1997).

¹⁵⁴ Sobre la posición frente al lenguaje de algunos de los principales protagonistas del contexto vienés de Fin de Siglo —Wittgenstein, entre ellos—, véase el artículo de Allan Janik «Les crises du langage», 1985.

un uso concreto del lenguaje y de las reglas que lo condicionan: lo que Wittgenstein llama «forma de vida» (*Lebensform*)¹⁵⁵.

En *Krisis*, su influyente ensayo sobre el pensamiento negativo, Massimo Cacciari (1982: 87) concluye —glosando la obra de Wittgenstein— que ningún significado tiene un nombre si no es dentro del juego lingüístico. El significado de una palabra pasa a ser su uso concreto dentro del juego de lenguaje en que se utiliza. Juegos que no forman parte de una totalidad, sino que se ofrecen, cada uno de ellos, en condiciones de suficiencia e inteligibilidad. El sentido de la palabra reside en su uso o, para decirlo con el mismo Wittgenstein: «El significado de una palabra es su uso en el lenguaje» (2009b: 205).

El esquema clásico «objeto-designación» (*Gegenstand-Beschreibung*), que confía en la relación biunívoca entre palabra y cosa, es el que actúa en el pasaje de las *Confesiones* de San Agustín con el que Wittgenstein inaugura sus *Investigaciones*. Reproducimos a continuación la cita y la glosa:

1. Agustín en las *Confesiones* (1.8): «Cuando ellos (los mayores) nombraban alguna cosa y consecuentemente con esa apelación se movían hacia algo, lo veía y comprendía que con los sonidos que pronunciaban llamaban ellos a aquella cosa cuando pretendían señalarla. Pues lo que ellos pretendían se entresacaba de su movimiento corporal: cual lenguaje natural de todos los pueblos que con mímica y juegos de ojos, con el movimiento del resto de los miembros y con el sonido de la voz hacen indicación de las afecciones del alma al apetecer, tener, rechazar o evitar cosas. Así, oyendo repetidamente las palabras colocadas en sus lugares apropiados en diferentes oraciones colegía paulatinamente de qué cosas eran signos y, una vez adiestrada la lengua en esos signos, expresaba ya con ellos mis deseos». En estas palabras obtenemos, a mi parecer, una determinada figura de la esencia del lenguaje humano. Concretamente ésta: las palabras del lenguaje nombran objetos —las oraciones son combinaciones de esas denominaciones—.

¹⁵⁵ «La expresión 'juego de lenguaje' debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida» (Wittgenstein, 2009b: 185). Ya en *Los cuadernos azul y marrón*, donde están reunidas una serie de notas tomadas por Wittgenstein durante los cursos que impartió entre 1933 y 1935, el filósofo esboza una primera noción de estos «juegos de lenguaje» y los describe sugerentemente como «las formas [...] con que un niño comienza a hacer uso de las palabras» (Wittgenstein, 1968: 44).

En esta figura del lenguaje encontramos las raíces de la idea: cada palabra tiene un significado. Este significado está coordinado con la palabra. Es el objeto por el que está la palabra. De una diferencia entre géneros de palabras no habla Agustín. Quien así describe el aprendizaje del lenguaje piensa, creo yo, primariamente en sustantivos como «mesa», «silla», «pan», y en nombres de personas, y solo en segundo plano en los nombres de ciertas acciones y propiedades, y piensa en los restantes géneros de palabras como algo que ya se acomodará. (Wittgenstein, 2009b: 165)

Como ha señalado Adriano Fabris (2001: 17), la concepción lingüística que Wittgenstein extrae del pasaje agustiniano presupone la idea de que en el fondo de las lenguas que denominamos históricas hay una suerte de lenguaje primario, una lengua «fenomenológica» capaz de aprehender los objetos en su inmediatez, tal y como ellos se dan. Aquí podemos advertir con qué grado de profundidad esta presuposición ha movido durante siglos a Occidente en su búsqueda de la lengua perfecta, universal, sagrada u original. Asimismo, podríamos decir incluso que esta presuposición ha motivado muchas concepciones utópicas del arte de vanguardia, como las promovidas a nivel poético y lingüístico por Xul Solar o Velemir Khlebnikov. Sin embargo, con Wittgenstein el esquema tradicional que concebía el lenguaje como un acto de designación de objetos es puesto radicalmente en discusión, dejando también al descubierto las debilidades de las lenguas artificiales ideadas por pensadores como Wilkins o Locke.

Este relativismo —ciertamente pragmatista¹⁵⁶— rechaza la búsqueda del significado en una presunta esencia del lenguaje, y sume la búsqueda de la verdad y del sentido en un frenético movimiento cuyas resonancias serán aún más poderosas bajo la concepción lingüística del mundo y del ser. Desde este

¹⁵⁶ Para un pragmatista radical como Richard Rorty (2002: 125), la idea de que haya algo de lo que un texto trate verdaderamente, o la idea aristotélica de que una cosa sea esa cosa de forma intrínseca o esencial, son ideas equivocadas. Luis Sáez Rueda parece evocar esta idea cuando, a raíz de su análisis de los juegos del lenguaje de Wittgenstein, concluye: «En el fondo de lo que acaece dormita una falta de razón fundamental, pues, en realidad, todo podría haber sido de otra manera» (2009: 268).

punto de vista, que atañe directamente al problema hermenéutico, «no poseemos ni formas *a priori* de interpretación, ni axiomas de los cuales deducir las proposiciones ‘verdaderas’» (Cacciari, 1982: 90), lo cual entronca directamente con los límites del lenguaje, la ruptura de la doctrina del significado y el problema de la interpretación. Tres elementos que, a nuestro parecer, son aristas de una misma estructura compleja, multiforme, difícil de definir, a la que denominamos «crisis del *logos*» y en la que confluyen tanto el resquebrajamiento de la idealidad del conocimiento positivista, como la desconfianza creciente en las posibilidades expresivas, representativas y comunicativas del lenguaje.

2.2.2. La fenomenología de E. Husserl y la pregunta por el sentido

Cuando estoy solo, no estoy.

El espacio literario

M. BLANCHOT

Llegados a este punto, no debería sorprendernos que Edmund Husserl dictara precisamente en Viena, en 1935, una conferencia titulada *La filosofía en la crisis de la humanidad*. Sin embargo, *humanidad*, *logos*, *razón* o *lenguaje* no son exactamente términos sinónimos, aunque sí quepa una explicación que ampare a todos ellos bajo el aura negativa de una crisis de gran alcance. Como hemos visto, sin entrar por ahora en las catastróficas consecuencias de las dos guerras mundiales¹⁵⁷, a la luz del positivismo el siglo xx lega al hombre un paisaje espiritualmente yermo, que entiende al ser humano como mera facticidad, que limita el conocimiento a la reducida esfera de los hechos y que destierra el

¹⁵⁷ Para evitar la ingenuidad de una crisis de origen epistemológico sin causas sociales ni históricas de ningún tipo, cabe advertir con Reyes Mate (1992: 11) que cuando Husserl pronuncia su conferencia de 1935 —que acabará conformando el libro *La crisis de las ciencias europeas* (1936)— Adolf Hitler ya había sido nombrado *Führer* y el nacionalsocialismo avanzaba amenazante sobre Europa, especialmente sobre los judíos, entre los que se cuenta al mismo Husserl.

ejercicio y el estudio de las pasiones al ámbito presumiblemente secundario e inocuo de la expresión poética¹⁵⁸. No se trata, pues, de un estado al que se ha llegado a través de la irracionalidad o la superstición, sino por el abuso de la misma razón, por una racionalidad extrema que, engeguada, ha coartado su propia finalidad.

Para entender esta cuestión consideramos necesario apelar a la distinción entre las culturas pre-filosófica y filosófica¹⁵⁹. En las primeras, los motivos mítico-religiosos y lo sobrenatural están al mismo nivel que las entidades naturales, es decir, son representaciones del mundo que se identifican con el mundo mismo, con la realidad. En ellas la representación y lo representado son indistinguibles, como el signo y la cosa estuvieron alguna vez unidos *esencialmente*. En cambio, el hombre filosófico, como puntualiza Reyes Mate, «observa que de la misma cosa hay multitud de representaciones; toma conciencia de la pluralidad de las representaciones y se plantea su relación con lo representado» (1992: 14). En este proceso se configura la actividad de la reflexión, que en la Modernidad se ve sofocada por ese abuso de racionalidad encarnado, para Husserl y los ya mencionados filósofos «de la sospecha», en el objetivismo positivista y —añadimos nosotros— en la forma literaria del realismo naturalista forjado en el molde *cosmológico* de la física newtoniana.

Mientras que el positivismo, en cuanto sistema de pensamiento predominantemente moderno, llega a confundir su teoría con la propia objetividad —igual que las culturas pre-filosóficas superponían la realidad con su representación—, para Husserl es necesario distinguir entre las representaciones múltiples y cambiantes del mundo, por un lado, y la verdad

¹⁵⁸ Un notable ejemplo de este comportamiento de sesgo positivista es el puesto en práctica por el psicologismo, que busca fundamentar la ciencia en las características psicológicas, mentales, de la especie humana. En cuanto que nuestra única forma de acceso empírico a la mente es el estudio del cerebro, puede concluirse que este punto de vista reduce el análisis de las leyes psíquicas al funcionamiento material del cerebro; mejor dicho, al conocimiento que la ciencia de cada época tiene de ese funcionamiento. Edmund Husserl desarrolló sus argumentos fenomenológicos enfrentándolos al psicologismo en sus *Investigaciones lógicas* (véase Husserl, 2006: caps. 3-8).

¹⁵⁹ El punto de inflexión en la evolución entre ambas «culturas» puede situarse de forma paralela a la evolución del concepto griego de *mythos*, cuando este es desplazado al territorio de lo imaginario y el *logos*, como discurso razonado, aparece de la mano de la filosofía en la denominada Ilustración griega de los siglos iv y v a. C. (véase el primer apartado de esta tesis, así como Guthrie, 1994 y Husserl, 1992: 86-ss).

objetiva, por otro. Cuando se aplican metodologías físico-matemáticas o físico-químicas al estudio de la naturaleza, el problema de la identificación es mucho menor, pero cuando son las «ciencias del espíritu» las que siguen este procedimiento, se cae en la contradicción de entender el espíritu de forma supra-subjetiva, fuera y por encima del planteamiento mismo del problema. Escribe Husserl al respecto:

¿No es absurdo y no constituye un círculo querer explicar de un modo científico-natural el suceso histórico que es la «ciencia de la naturaleza», explicar este suceso mediante la colaboración de la ciencia de la naturaleza misma y de sus leyes naturales que, como creación espiritual, pertenecen, ellas mismas, al problema? (Husserl, 1992: 81)

Vemos, pues, que el círculo del que habla el fenomenólogo es un círculo racional, sí, pero lo es de forma desviada, perversa, errada: «la crisis europea radica en una aberración del racionalismo» (1992: 111), ha escrito Husserl con poderosa expresividad. Y es aberrante porque se aleja, según él, del «mundo de la vida» (*Lebenswelt*); no en sentido estrictamente fisiológico sino espiritual, cultural, individual, social, humanista. Husserl propugna así la recuperación de la antigua *Episteme*, de una comprensión trascendental de la razón que no sucumba a la contingencia de los hechos, pues a través de ella y de su carácter universal es donde, según el filósofo, mejor se resuelve la pregunta por el sentido.

Aunque el contexto que nos ocupa no permite ni necesita dar cuenta de la riqueza y la complejidad de la fenomenología husserliana, sí interesa que nos detengamos en la idea de *fenómeno* y su relación con el sentido. A lo largo de su obra, Husserl abogó por la confluencia entre lógica —en cuanto validez objetiva del saber— y subjetividad constituyente, y lo hizo siguiendo a su maestro Franz Brentano a través de la fructífera noción de *intencionalidad* de la conciencia, sobre cuya importancia ha llamado la atención el mismo Martin Heidegger (2006: 46-70). La idea de intencionalidad tiene una función importante en el nexo entre fenomenología y estética. En este contexto es interesante

destacar la labor de Roman Ingarden, quien con su ontología de la experiencia estética y su fenomenología del arte piensa para la obra artística una existencia intencional e histórica, que obliga a la continua actualización y concretización de su sentido¹⁶⁰.

Bajo la noción de intencionalidad tiene su fundamento el proceso de *constitución del sentido* que depende del sujeto¹⁶¹. El sentido como espacio vivencial en el que se da —y es dado— el ente. En esta idea, a su vez, se afirma que un objeto se da como vivencia, como objeto vivido —dado y proyectado a la vez—, como fenómeno que «acontece» o que «aparece». En contra de las representaciones hipotéticas de un *noúmeno* o «cosa en sí», la investigación fenomenológica analiza la constitución de un sentido *experienciable* y dinámico, lo cual quiere decir que los objetos no se dan de forma independiente a la conciencia, sino de forma intencional.

De este modo la idea de intencionalidad, como ha escrito Emmanuel Levinas, «nos permite ir más allá del problema de la relación sujeto-objeto» (2004: 70), y tiene su formulación más interesante en la noción de «*a priori* de correlación» que recorre prácticamente toda la obra de Husserl, desde las *Investigaciones lógicas*, de 1900, hasta *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, publicada originalmente en 1936. Según esta idea fundamental, «objeto de experiencia» y «modos de darse» son correlativos y no pueden ser el uno sin el otro¹⁶². El mundo, dice Husserl, «se presenta a la mirada puramente

¹⁶⁰ Es fundamental para nuestra tesis la noción de «zonas de indeterminación» elaborada por Roman Ingarden, de gran influencia en la así llamada estética de la recepción. Algunas de las obras más destacadas de Ingarden son *Das literarische Kunstwerk* (1931), *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962) o *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968). Asimismo, la vertiente estética de la fenomenología se engrandece en la obra poetológica de Gaston Bachelard y en su posterior influencia en otros importantes teóricos literarios de la Escuela de Ginebra, como Jean-Pierre Richard o Jean Starobinski.

¹⁶¹ Cabe señalar que Husserl, lejos de asimilar la noción de sujeto con la del yo psicológico, se refiere en sus trabajos a un «proto-yo» (*Ur-ich*), tratando, precisamente, de alejarse de esa filosofía de la conciencia a la que acusa de «antropologismo» por situar jerárquicamente al hombre como principio de fundamentación. Remitimos al lector al epílogo que Husserl incluyó en el libro *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1962: 372-96).

¹⁶² Sobre este «*a priori* de correlación», Husserl ha escrito lo siguiente: «[...] toda vivencia es de tal forma que existe en principio la posibilidad de volver la mirada a ella y a sus ingredientes, e igualmente, en la dirección opuesta, al nóema, digamos, al árbol visto en cuanto tal. Lo dado en esta dirección de la mirada sin duda es, en sí y dicho lógicamente, un objeto, pero un objeto absolutamente *no-independiente*. Su *esse* consiste exclusivamente en su '*percipi*' [...]» (1962: 240). Arraigado en el *cogito ergo sum* cartesiano, Berkeley introdujo esta fórmula en su *Tratado*

como correlato de la subjetividad que le da su sentido de ser» (2008: 193). De donde deducimos que la pregunta por el sentido *de* y *en* las cosas incluye la doblez jánica del cuestionamiento epistemológico y ontológico: *cómo* conozco y *qué* es lo que puede ser conocido. El olvido de la pregunta por el sentido, es decir, la radical suplantación que hace el positivismo de la comprensión por la explicación, aboca a la cultura europea de la primera mitad del siglo xx a una crisis que agrupa en su signo la textura de la razón, del lenguaje y de sus manifestaciones creativas.

Por ello Husserl (1991: §§ 2, 5) descubre en el seno de esta crisis de la razón epistémica la convivencia de una dimensión teórica y otra práctica. La primera de ellas vendría a identificarse con una crisis del saber, mientras que la otra desemboca directamente en una crisis del humanismo, pues, desde esta óptica, únicamente la idea de un comprender universal puede dar sentido a la existencia humana, ya sea de forma individual o colectiva¹⁶³. De ahí que el problema epistemológico se torne en la fenomenología un asunto ontológico de primer grado: el ente se concibe como «fenómeno de sentido» y no como un hecho representable, como se daría, por el contrario, en la llamada «metafísica de la presencia» que Heidegger y otros pensadores posteriores han criticado tan duramente.

En cuanto decadencia de la preocupación por los verdaderos problemas del hombre, esta crisis del humanismo se ha vuelto lugar común de nuestro presente, definiendo incluso las líneas de fuga de algunos de los movimientos artísticos y filosóficos más fascinantes de los dos últimos siglos. Asimismo, ha sido también identificada con la crisis occidental del lenguaje y de la cultura, cuya verdadera sustancia sería, para autores como Gianni Vattimo (2000), la «muerte

sobre los principios del conocimiento humano, y la desarrolló al escribir: «Que lo que yo veo, oigo y siento existe, es decir, es percibido por mí, es algo de lo que no tengo más duda que de mi propio ser» (Berkeley, 2013: I, 40). Aunque luego se distancie de ella para diferenciar su propio idealismo «fenomenológico-transcendental», Husserl recurre a la identificación idealista entre ser y percepción para justificar la no-independencia del objeto, de forma similar a como el «yo pienso» de Descartes atestigua en sí mismo la existencia del yo pensante.

¹⁶³ Para entender mejor las distintas facetas de este fenómeno poliédrico, remitimos al lector al capítulo correspondiente de *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, en Vattimo, 2000: 33-46. Una profunda y actualizada revisión de esta crisis del humanismo, que el autor conecta directamente con la realidad sociocultural de nuestros días, la encontramos en *El ocaso de Occidente* (2015), de Luis Sáez Rueda.

de Dios» y la desvalorización promulgada por Nietzsche de los valores absolutos¹⁶⁴. En la línea nietzscheana del *deicidio*, se trata, además, de una crisis bajo cuya responsabilidad penden numerosas «defunciones» del saber y de la creatividad, desde la propia filosofía —«La filosofía ha muerto: *requiescat in pace*» (Savater, 1972: 15)— hasta la sonada «muerte del arte», pasando por las muertes «de las ideologías», «del sujeto», «del autor», «de la historia» o «de la novela»¹⁶⁵.

Como conceptos metodológicos, no cabe duda de que la intencionalidad y el «*a priori* de correlación» abren todo un abanico de posibilidades. En la estela de los comentarios de Heidegger y Levinas, Sánchez Ortiz de Urbina ha confiado a la idea de intencionalidad el significado profundo de «superación de la contradicción sujeto-objeto» (1986: 49), a la que va aparejada el antiguo binomio idealismo-realismo. Sin embargo, debemos admitir que esta superación permanece en Husserl, como en Heidegger, en forma latente, pues el proyecto de una fenomenología pura/trascendental y el papel que en ella desempeña la subjetividad tiende inexorablemente hacia formas —particulares— de idealismo.

Si admitimos como objetable el hecho de que el padre de la fenomenología se viera finalmente atrapado en los límites del idealismo por el valor que concede a la inmanencia subjetiva, no podemos más que confiar en que sea la hermenéutica la que termine de abrir la puerta por la que ya irremediabilmente han entrado al terreno de las humanidades nociones como las de «fenómeno»,

¹⁶⁴ Como ha escrito Eugene Fink, uno de los más lúcidos intérpretes de la obra y el pensamiento de Friedrich Nietzsche, para el autor de *La genealogía de la moral*: «No hay valores en sí; los valores lo son siempre para alguien. Los valores corresponden a estimaciones axiológicas, no son momentos de las cosas; no es que las cosas estén primero ahí y luego se les atribuya, con posterioridad, predicados de valor. Ya la apertura a las cosas, a su pura y desnuda presencia, acontece bajo la guía de puntos de vista de valor» (Fink, 1976: 269).

¹⁶⁵ Véase, respectivamente, Danto, 1995; Lyotard, 1979; Baudrillard, 1985; Barthes, 2002; y Fukuyama, 1989. Paradójicamente, casi todas estas muertes han sido constatadas en múltiples y variadas ocasiones a lo largo de la historia. Para no extendernos en una relación infinita de necrológicas culturales, diremos que el caso de la novela es paradigmático a este respecto, y sus numerosos fallecimientos pueden rastrearse desde las reflexiones de José Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela*, de 1925, o el ensayo *Crisis de la novela* (1930), de Walter Benjamin (1981), hasta el célebre «agotamiento» de la literatura pronosticado en la década de los sesenta por John Barth (1984), o el irónico ensayo *The Death of the Death of the Novel* (2008), de Ronald Clark Young. Véase, además, el número monográfico de la revista *Ínsula* «Muertes y porvenir de la novela», de 1999, especialmente las notas de Darío Villanueva Prieto (1999: 1-5) y de Ignacio Echevarría (1999: 8-9).

«intencionalidad» o «*a priori* de correlación». Paul Ricoeur, quizá con más claridad que ningún otro, ha evidenciado este hiato en su ensayo «Fenomenología y hermenéutica: desde Husserl», donde escribe:

[...] a pesar de haber nacido con el descubrimiento del carácter universal de la intencionalidad, la fenomenología no ha seguido el consejo de su propio hallazgo, es decir que la 'conciencia' tiene su sentido fuera de sí misma. La teoría idealista de la constitución del sentido en la conciencia ha llevado así a la hipóstasis de la subjetividad [...] la fenomenología corre siempre el riesgo de quedar reducida a un subjetivismo transcendental. El modo radical de poner término a esta confusión que reaparece una y otra vez es desplazar el eje [...] del problema de la subjetividad al del mundo. Es lo que la teoría del texto obliga a hacer, al subordinar el problema de la intención del autor al de la cosa del texto. (Ricoeur, 2001: 52)

Posponiendo en esta reflexión el asunto de la «cosa del texto», resulta destacable cómo la coyuntura entre fenomenología y hermenéutica —estimulada por los imperativos del «giro lingüístico» y la asunción hermenéutica del lenguaje como *medium* del acontecer del sentido¹⁶⁶— pende de una crítica fundamental a la deriva idealista de Husserl: «Lo que la hermenéutica cuestiona en primer lugar del idealismo husserliano es que haya inscrito el descubrimiento inmenso e insuperable de la intencionalidad en una conceptualización que reduce su alcance, la relación sujeto-objeto» (Ricoeur, 2001: 44).

El mismo Husserl, conocedor de los puntos débiles de su teoría, argumenta que es necesario distinguir entre su «idealismo fenomenológico-trascendental» y el idealismo como exclusivo antagonista del realismo, y ofrece la clave de esta distinción: «Ante todo: el idealismo fenomenológico no niega la existencia real del mundo [...]» (1962: 386). En esta clave situamos nosotros el punto fuerte de la reflexión sobre la que venimos insistiendo. Nuestra aproximación a la

¹⁶⁶ No es de ningún modo absurdo apelar a esta coyuntura bajo la etiqueta de «fenomenología hermenéutica», sobre todo para referirnos a la obra de ciertos autores clave como son Heidegger, Gadamer o Ricoeur. Véase la introducción a la fenomenología de Waldenfels: *De Husserl a Derrida* (1997).

fenomenología de Husserl no tiene otro objeto que entender el nuevo paradigma bajo el que este desarrolla su concepto de *mundo*, con la finalidad de poder aplicarlo a una comprensión lingüístico-textual. Desde este ángulo, el mundo objetivo existe, pero la investigación fenomenológica se ofrece para aclarar «exactamente el sentido en que este mundo vale para cualquier hombre» (Husserl, 1962: 386), esto es: la manera en que se da *en* y *para* la subjetividad¹⁶⁷.

El mundo surge o acontece como efecto de la subjetividad. Este acontecer es fenoménico y a él se accede analizando —comprendiendo— el sentido. En definitiva, el mundo, en su «reducción» fenomenológica, es acontecer de sentido. Pero Husserl no atiende al *ser lingüístico* del sujeto, como sí harán los desarrolladores de la «fenomenología del habla» postidealista, entre los que podemos contar a Maurice Merleau-Ponty. Si lo real se da como sentido y como significación, no es ingenuo pensar que el lenguaje pueda identificarse hermenéuticamente con el *medio* de la vivencia (Ricoeur, 1969: 243).

En *Lo visible y lo invisible*, Merleau-Ponty (1970) marca un hito al entender la reducción fenomenológica como una operación lingüística. El llamado «filósofo de la carne» dibuja así una concepción del lenguaje como fenómeno existencial-ontológico —en la línea del Heidegger que en *Carta sobre el humanismo* escribe que el lenguaje es «morada del ser humano» (2004: 43)— y denuncia, en su *Fenomenología de la percepción* (1945), la concepción meramente instrumental del lenguaje¹⁶⁸. Pero esta fenomenología es una «fenomenología del habla»

¹⁶⁷ «El resultado de la aclaración fenomenológica del sentido del modo de ser del mundo real, y de un mundo real concebible en general, es el de que solo la subjetividad trascendental tiene el sentido del ser absoluto, que solo ella es «irrelativa» (esto es, relativa solo a sí misma), mientras que el mundo real existe sin duda, pero tiene una especial relatividad a la subjetividad trascendental, puesto que solo puede tener el sentido de existente como producto intencional con sentido de la subjetividad trascendental» (Husserl, 1962: 386).

¹⁶⁸ A propósito de la relación entre identidad y lenguaje, cabría mencionar el vínculo esencial que Martin Heidegger sitúa entre el lenguaje (*Sprache*) y el Ser, sobre el que escribe lo siguiente: «la interpretación metafísica y animal del lenguaje oculta su esencia, propiciada por la historia del ser. De acuerdo con esta esencia, el lenguaje es la casa del ser, que ha acontecido y ha sido establecida por el ser mismo. Por eso se debe pensar la esencia del lenguaje a partir de la correspondencia con el ser, concretamente como tal correspondencia misma, es decir, como morada del ser humano» (Heidegger, 2004: 43). Por su parte, Eric Weil ha contribuido a identificar ser y lenguaje en los siguientes términos: «No hay el lenguaje: todo 'hay' para el hombre proviene del lenguaje. Solo hay lenguaje, este o aquel, y el tránsito de uno a otro se produce en la realidad de la vida: no se puede saltar en el lenguaje para llegar, como por un acto mágico, a lo universal o a la presencia; sería más fácil saltar por encima de la propia sombra» (1967: 420).

precisamente porque se funda en su dimensión pragmático-ontológica, que rehúye la cerrazón del sentido oponiendo la *parole parlée* a la viveza de la *parole parlante*. En otras obras como *Signos* (1964), Merleau-Ponty insiste sobre esta apertura del lenguaje en su vertiente de habla cuando se enfrenta al estructuralismo *sensu stricto* —en particular al estructuralismo lingüístico o semiológico— y a su concepción del lenguaje como sistema. La idea del lenguaje como «acontecimiento», que necesita de la perenne actualización creativa del sentido, encierra en sí misma la concepción de un significado «en estado naciente» (Merleau-Ponty, 2000: 213), y abre para nosotros la dimensión de una interpretación *textual* del mundo.

2.2.3. La transformación hermenéutica: lenguaje, tiempo e historia

La lente de la subjetividad es un espejo deformante.

Verdad y método

H.-G. GADAMER

Si estamos de acuerdo en que la fenomenología de Edmund Husserl supuso en sí misma una revolución que se extiende hacia las formas más ricas del pensamiento contemporáneo¹⁶⁹, y, al mismo tiempo, acertamos a ponderar con justicia la repercusión del giro copernicano que tuvo por eje al lenguaje, estaremos obligados a reconstruir el nexo de unión que ha hecho posible la confluencia de ambos trazados: la hermenéutica. Bajo esta voz han confluído en nuestra historia más reciente importantísimos autores y trabajos cuya repercusión en los ámbitos de la filosofía y de la teoría literaria no nos es dado

¹⁶⁹ Pensemos, por ejemplo, en la neurofenomenología y en las nuevas herramientas que esta propone para afrontar el problema de la relación entre nuestra conciencia (experiencia subjetiva) y el mundo (realización biofísica objetiva) (Chalmers, 1996). Uno de sus máximos representantes es el investigador en neurociencia y ciencias cognitivas Francisco J. Varela, de entre cuyos numerosos e influyentes trabajos podemos remitir al artículo «Neurophenomenology: A Methodological Remedy for the Hard Problem» (1996).

abarcarse¹⁷⁰. Tampoco podemos, a pesar nuestro, efectuar una verdadera arqueología del término y de sus implicaciones, que se remontan a la Grecia antigua. En cambio, sí está en nuestro ánimo indagar los motivos principales del auténtico viraje producido de la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje, y analizar los modos más influyentes en que se ha llevado a cabo este cambio de rumbo, con consecuencias inéditas sobre las formas de leer y producir textos literarios. Sirva al menos, para contextualizar, esta síntesis que en forma de viaje ha de acercarnos al motivo de una realidad *lingüística*.

En primer lugar, conviene recordar con Maurizio Ferraris (2000) que el término *hermenéutica* proviene del griego y hace referencia al arte de la interpretación (*hermeneutike techné*), consistente en remitir a los hombres los mensajes de los dioses. Por eso, en este contexto la etimología vincula la hermenéutica a Hermes, mensajero de los dioses (Heidegger, 1987). Dado que la cuestión sobre la distancia temporal en los griegos es significativamente tardía, la necesidad de interpretar mensajes provenientes del pasado no se vuelve acuciante hasta que, tras las conquistas territoriales de Alejandro, la cultura y la lengua griegas se expanden a otras poblaciones que necesitan de mediación interpretativa, no solo a nivel cotidiano, sino para el entendimiento de la lengua de Hesíodo y de los poemas homéricos que parecían cada vez más oscuros a ojos de la *Koiné*: nace así la filología helenística¹⁷¹. En su encuentro con el hebraísmo, auténtica religión del libro, la hermenéutica filológica queda hermanada con otra hermenéutica, ésta de tipo religioso, destinada a glosar los significados *verdaderos* de las Sagradas Escrituras. Ambas hermenéuticas, junto a la jurídica, que se ocupa de ofrecer la correcta interpretación de los códigos, conforman los tres ámbitos exegéticos canonizados en la Antigüedad tardía.

En la Edad Media —como también, más tarde, en tiempos de la Reforma protestante— la exégesis bíblica cobra un protagonismo excepcional, con especial fortuna para el planteamiento de coexistencia de un *sensus litteralis* de

¹⁷⁰ Para un acercamiento general a los propósitos y la historia de la hermenéutica, puede consultarse el abarcador trabajo de Gerald L. Bruns *Hermeneutics: Ancient and Modern* (1992) y la monumental *Historia de la hermenéutica* (2000) de Maurizio Ferraris.

¹⁷¹ Para un estudio en profundidad de este período, remitimos al lector al libro de José Ramón Arana: *Historia de la hermenéutica griega* (2016).

carácter histórico y un *sensus spiritualis* de carácter místico, dividido, asimismo, en alegórico, moral y anagógico, como defendía Tomás de Aquino en su *Summa Theologica* (1485). Sin embargo, el siglo XIV, de la mano del Humanismo italiano, asiste a una inusitada conciencia de la distancia temporal que divide las épocas y sus producciones culturales, lo que obliga a los hombres del Renacimiento a querer trasladarse al pasado en su voluntad de entender a los clásicos en su contexto original¹⁷². Esta forma de hermenéutica erudita y enfocada a la comprensión de la cultura y de los conocimientos antiguos se desarrolló con extraordinario vigor en el siglo XVIII, el siglo de la Ilustración.

Sin embargo, acorde a la idea de progreso que el Siglo de las Luces alimenta, la interpretación de la cultura anterior convierte los testimonios del pasado en fábulas y relatos sin impacto sobre el presente. Esta suerte de limitación impuesta a los resultados de la actividad hermenéutica es superada por el romanticismo y su interés por la tradición. Aunque ya autores como el jurista Thiabut (1799) o el filólogo Ast (1808) dan justa cuenta de ello, el verdadero punto de inflexión tiene lugar en la universalización de la hermenéutica planteada entre 1805 y 1833 por Friedrich Schleiermacher¹⁷³, a quien precisamente mueve su interés, no por el entendimiento, sino por el equívoco o el malentendido, y su superación (Ferraris, 2001: 141). Se habla de universalización en cuanto que Schleiermacher entiende que toda comunicación dotada de significado —oral o escrita— requiere de interpretación. Así es como *comprender e interpretar* se identifican, y la hermenéutica pasa a intervenir en el plano de la comunicación

¹⁷² A esta concepción debemos la corriente filológica tradicional, que busca reconstruir las circunstancias del momento de la creación de una obra para entender mejor —en una operación cercana al análisis psicológico— la personalidad y la individualidad del creador mismo. La teoría hermenéutica del romanticismo, que pisa sobre estas huellas, «pensaba la comprensión como la reproducción de una producción originaria. Por eso podía colocarse bajo la divisa de que hay que llegar a comprender a un autor mejor de lo que él mismo se comprendía» (Gadamer, 2003: 367).

¹⁷³ Los fragmentos y discursos de Schleiermacher sobre hermenéutica como teoría general fueron reunidos bajo el título *Hermeneutik und Kritik* (1838). Puede consultarse la traducción italiana de M. Marassi en el libro de Schleiermacher *Ermeneutica* (1996). Por otra parte, Lourdes Flamarique ha puesto a disposición del lector en español una traducción de «Los discursos sobre hermenéutica de 1829», dos conferencias impartidas por Schleiermacher ante el pleno de la Academia de las Ciencias de Berlín el 13 de agosto y el 22 de octubre de 1829 (Schleiermacher, 1999). Además de estos textos, para una comprensión global del pensamiento hermenéutico de este autor es interesante consultar su *Estética* (2004), traducida por Antonio Lastra y González de la Aleja, o sus magníficos *Monólogos* (1991) como base posible de una función ontológica del ensayo.

interpersonal, antes de convertirse, con Dilthey, en el instrumento básico para la comprensión de la historia y, por tanto, de las «ciencias del espíritu»¹⁷⁴.

Ahora bien, si Dilthey ya confiere valor a la historicidad, que a través del tiempo concede a la existencia humana un carácter esencialmente mutable, el hermeneuta alemán todavía confía en que el método científico adecuado puede librar al intérprete de los efectos que sobre su juicio tiene la propia interpretación. Esta confianza, de marcado carácter positivista, todavía deposita en el sujeto la capacidad de interrogar un objeto *extraño*, ajeno, sin verse a sí mismo involucrado en el proceso de interrogación. Contra esta concepción, precisamente, opera la transformación hermenéutica de la fenomenología que Heidegger practica en *Ser y Tiempo* (1927): «Con el giro que Heidegger dio a la fenomenología de Husserl, el cual no hubiera sido posible sin Dilthey y Kierkegaard, el lenguaje pasó en el continente europeo a situarse en el centro de la reflexión filosófica» (Gadamer, 1998: 67). Ahora bien, ¿a qué «giro» se refiere, concretamente, Gadamer? El autor de *Verdad y método* habla de un «giro hermenéutico», que nosotros entendemos como la radicalización del giro lingüístico contemporáneo que ve germinar sus brotes en Wittgenstein y en la necesidad de los juegos de lenguaje de ser interpretados en el marco vivo de una cultura¹⁷⁵, por lo que de forma explícita se constata que la realidad no es solo mediada simbólicamente, sino que además necesita de la interpretación.

A partir de este momento, la hermenéutica pasa de funcionar solo en ámbitos regionales, como el estudio de la literatura¹⁷⁶, a constituir una teoría general de la interpretación. La teología, el derecho, la historiografía o incluso la crítica de la ideología llevada a cabo por autores como Jürgen Habermas (1982) o Karl

¹⁷⁴ Véanse los «Preliminares históricos» que Gadamer dedica a Schleiermacher y a Dilthey en *Verdad y método* (2003: 225-330).

¹⁷⁵ «Ordenar, preguntar, relatar, charlar, pertenecen a nuestra historia natural tanto como andar, comer, beber, jugar» (Wittgenstein, 2009b: 187).

¹⁷⁶ Véase el importante trabajo de E. D. Hirsch, *The Aims of Interpretation*, 1976; la *Introducción a la hermenéutica literaria* (2006), de Peter Szondi; o los ensayos sobre *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1986) de Hans Robert Jauss. Sobre la fructífera relación entre hermenéutica e historia de la teoría literaria, remitimos al lector a un esclarecedor artículo de José Domínguez Caparrós (2004). En un sentido más abarcador, recomendamos la consulta de *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación* (1993), también de Domínguez Caparrós.

Otto Apel (1995)¹⁷⁷ dejan de poseer derechos de exclusividad sobre esta disciplina que se expande como una nueva *koiné*, en expresión de Gianni Vattimo (1989). Este nueva «lengua común», en forma de atmósfera intelectual, cobra de verdad sentido cuando el objeto de la interpretación no se reduce a un texto, sea del tipo que sea, o bien cuando la noción de *texto* se reformula dentro de un marco nuevo y mucho más amplio.

Si ya hemos señalado que Schleiermacher hace avanzar los confines de la hermenéutica hacia cualquier comunicación significativa, ya sea escrita —como, tradicionalmente, los códigos, las crónicas históricas o la Biblia— u oral, como la conversación intersubjetiva, conviene remarcar que el giro heideggeriano pone un parche sobre la mayor *debilidad* de la fenomenología, su idealismo trascendental, rescatando para la hermenéutica la «lingüisticidad» del ser¹⁷⁸ de la que Husserl se habría despreocupado: «Solo cuando se ha encontrado la palabra para la cosa, es ésta una cosa. [...] La palabra es la que proporciona el ser a la cosa»¹⁷⁹ (Heidegger, 1987: 147). De este modo, la tarea del hermeneuta

¹⁷⁷ Tanto Habermas como Apel otorgan al lenguaje un valor determinante, pero el desarrollo de su pensamiento se encuadra decididamente en una ética de la comunicación o del discurso.

¹⁷⁸ La noción de «lingüisticidad» es ciertamente controvertida y ha sido utilizada en numerosas ocasiones por Hans-Georg Gadamer para evidenciar la influencia del pensamiento de Martin Heidegger en su hermenéutica filosófica. En *Verdad y método*, Gadamer escribe: «El lenguaje no es sólo una de las disposiciones que le corresponden al hombre que está en el mundo, sino que sobre esa disposición descansa, y en ella se expone, el que los hombres tengan mundo en general. El mundo es para el hombre como mundo ahí de un modo que no existe para ningún otro ser vivo. Esa existencia del mundo está constituida lingüísticamente [...]. El lenguaje no afirma ninguna existencia frente al mundo que accede con él al lenguaje. No sólo es mundo el mundo en cuanto accede al lenguaje: el lenguaje tiene su ser auténtico sólo en que en él se expone el mundo. La humanidad originaria del lenguaje significa, por tanto, a la vez, la lingüisticidad originaria del ser-en-el-mundo» (447). Se trata de un concepto complejo que el propio Gadamer asumió de forma problemática, y que significa para él el carácter inherentemente lingüístico de la comprensión, así como el motivo por el que vivimos en un mundo compartido. El mundo es siempre porque lo nombramos frente al *otro*: «Lo que se manifiesta en el lenguaje no es la mera fijación de un sentido pretendido, sino un intento en constante cambio, o más exactamente, una tentación reiterada de sumergirse en algo con alguien (324).

¹⁷⁹ «El ser que puede ser comprendido es lenguaje» (2003: 567), dirá Hans-Georg Gadamer años después. A sabiendas de que la riqueza del pensamiento heideggeriano y, en particular, de su fenomenología-hermenéutica no es reductible a un análisis como el que nos hemos propuesto, remitimos al lector al importante estudio general de Otto Pöggeler *El camino del pensar de Martin Heidegger* (1986), y, más específicamente, al libro *Transformación hermenéutica de la fenomenología* (1997), en el que Ramón Rodríguez ha estudiado de forma rigurosa el desarrollo de la ontología hermenéutica de Heidegger como consecuencia coherente del desarrollo mismo de la fenomenología. Esta «consecuencia coherente», que también ha sugerido Gadamer (2004: 23), es la que, dentro de nuestras limitaciones, hemos tratado de evidenciar en estos últimos epígrafes.

supera el ámbito de la interpretación de textos escritos para abarcar al sujeto como textualidad, embarcándose en una auténtica hermenéutica de la existencia.

La noción de «lingüisticidad» es ciertamente controvertida y ha sido utilizada en numerosas ocasiones por Hans-Georg Gadamer para evidenciar la influencia del pensamiento del «último» Heidegger en su hermenéutica filosófica. En *Verdad y método*, Gadamer escribe:

El lenguaje no es sólo una de las disposiciones que le corresponden al hombre que está en el mundo, sino que sobre esa disposición descansa, y en ella se expone, el que los hombres tengan mundo en general. El mundo es para el hombre como mundo ahí de un modo que no existe para ningún otro ser vivo. Esa existencia del mundo está constituida lingüísticamente [...]. El lenguaje no afirma ninguna existencia frente al mundo que accede con él al lenguaje. No sólo es mundo el mundo en cuanto accede al lenguaje: el lenguaje tiene su ser auténtico sólo en que en él se expone el mundo. La humanidad originaria del lenguaje significa, por tanto, a la vez, la lingüisticidad originaria del ser-en-el-mundo. (2003: 447)

Se trata de un concepto complejo que el propio Gadamer asumió de forma problemática, y que significa para él el carácter inherentemente lingüístico de la comprensión, así como la demostración de que vivimos en un mundo compartido. Con esta idea Gadamer se distanciaba de la inmanencia trascendental de Husserl y de las objeciones de Derrida al Heidegger tardío, considerado aún prisionero del «logocentrismo de la metafísica» (Gadamer, 2004: 322) por haber limitado su comprensión del ser a la búsqueda del «sentido del ser» como algo dado, susceptible de ser encontrado. Por el contrario, para Gadamer el mundo es siempre porque lo nombramos frente al *otro*: «Lo que se manifiesta en el lenguaje no es la mera fijación de un sentido pretendido, sino un intento en constante cambio, o más exactamente, una tentación reiterada de sumergirse en algo con alguien (Gadamer, 2004: 324). Esta «conversación infinita» —utilizando el célebre título de Blanchot (1970)— fundamenta la

aplicación de la interpretación textual en la ontología que Gadamer llevó a cabo, de forma específica, en su ensayo «Texto e interpretación» de 1984.

Luis Sáez Rueda ha salvado con sintética lucidez la objeción que se le hacía a Heidegger, apelando al concepto de *existencia* y observando que, para Heidegger:

el sujeto es, *esencialmente, existencia*. Que su esencia equivalga a su existencia significa que el sujeto constituyente no posee un ser objetivable y definido, una naturaleza ya dada y ontológicamente anterior a una presunta actualización existencial; su ser es, más bien, interrogación por el sentido de su propio ser y, en esa medida, le es constitutivo el estar entregado a la responsabilidad de sí, a la demanda inexorable de *hacer-por-ser*. (Sáez Rueda, 2009: 118-19)

La interpretación, que en su sentido más general puede referirse a la explicación de los significados del complejo y mutable conjunto de datos a que reducimos lo que llamamos *mundo*, juega un papel especial con relación a la necesidad que siente el hombre de situarse hermenéuticamente frente a la realidad. Desde este punto de vista, la actividad hermenéutica es lo que caracteriza el estatuto ontológico del hombre. «Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar» (Foucault, 2003: 48), o, como ha escrito Gianni Vattimo: «El círculo de comprensión e interpretación es la estructura constitutiva central del ser en el mundo» (2000: 103), es decir, del *Dasein* heideggeriano entendido como totalidad hermenéutica, un ser para el que las cosas son solo según su sentido en un determinado contexto. El ser no es fundamento, sino que su fundación se da, como la verdad, de forma eventual.

El carácter histórico y lingüístico del *Da-sein* —«ser-ahí», «ser-en-el-mundo»— introduce la temporalidad en relación al sentido para superar «el principio de los principios» de la fenomenología, según el cual lo que es hay que asumirlo como *dado* en la subjetividad, en la experiencia del sujeto:

No hay teoría concebible capaz de hacernos errar en punto al principio de todos los principios: que toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; que todo lo que se nos brinda originariamente (por decirlo así, en su realidad corpórea) en la «intuición», hay que tomarlo simplemente como se da, pero también solo dentro de los límites en que se da. (Husserl, 1962: § 24).

Al contrario, y esto interesa de forma particular a nuestra investigación, el paradigma de la comprensión hermenéutica imposibilita la objetivación del sentido, pues para que se *dé* el Ser, este tiene que ser interpretado. De ahí es desde donde parte la hermenéutica de Gadamer, fusionando en un mismo proyecto la universalización de Schleiermacher, la centralidad del lenguaje en la experiencia humana de Heidegger y el método dialéctico de Hegel. Con esta base desarrolla Gadamer, precisamente, su noción de historicidad del texto, empleándose en la revisión del concepto tradicional de hermenéutica como interpretación textual.

Ahora bien, ¿no puede el acto de comprensión interpretativa fijar *un* sentido? ¿Determinar su centro y sus márgenes? Gadamer lo explica con poética sonoridad: «Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse» (2003: 372). Esto significa que el acto de comprensión interpretativa está inherentemente relacionado con las condiciones históricas y lingüísticas del intérprete, que lo definen *temporalmente*, por lo que la interpretación no puede darse como acto definitivo o conclusivo, sino solo como un proceso que es, también, temporal¹⁸⁰. Como fiel continuador del legado heideggeriano, Gadamer entiende con su maestro que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el propio modo de ser del *Dasein*. De ello queda constancia en las páginas introductorias de su obra fundamental, *Verdad y método*, donde Gadamer declara: «En este sentido es como hemos empleado aquí el concepto de “hermenéutica”. Designa el carácter fundamentalmente

¹⁸⁰ Como ejemplo del modo en que la hermenéutica opone la historicidad del *Dasein* al idealismo trascendental de Husserl, véase el artículo de Paul Ricoeur «Husserl et le sans de l'Histoire» (1980).

móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo» (2003: 12)¹⁸¹.

Hemos visto, pues, que la hermenéutica contemporánea —sin atender por ahora a ulteriores matizaciones sobre sus principales representantes— no solo asume desde Heidegger la lingüisticidad del ser, sino que liga este atributo a su carácter temporal e histórico. De modo que no solo los objetos cognoscibles son históricos —dinámicos, procesuales—, sino que el mismo sujeto también lo es. Esta concepción, como ya sugerimos, se enfrenta al método positivista y al *logos* tradicional, pues detrás de ella se esconde la tesis de que el conocimiento objetivo e imparcial no existe. De hecho, Gadamer conceptualiza la dicotomía entre *verdad* (propia de las ciencias humanas) y *método* (propio de las ciencias naturales), para señalar que cualquier momento interpretativo es, en última instancia, un momento de «verdad», pero que esta acontece y se realiza en la intersección entre el texto y el intérprete, en ese embate entre perspectivas culturales que Gadamer llama «fusión de horizontes».

¹⁸¹ Sin duda nos acercamos a la teoría de la literatura de Borges: interpretación «móvil» y cambiante del texto, a lo Pierre Menard. Si para Platón el tiempo es «imagen móvil de la Eternidad», para Borges —que hereda, sin saberlo, todo este discurso filosófico-teórico-hermenéutico— el lector es sujeto cambiante y a su vez transformador del texto en su interpretación del mismo. Es el río de Heráclito en «La esfera de Pascal». Sobre estas cuestiones profundizaremos en el apartado 3.1.3. «La teoría literaria de Borges, reescrita por Vila-Matas». La metáfora heracliteana ha sido estudiada dentro de esta misma tesis en los apartados 4.1.2. «Opuestos reconciliados: memoria, identidad y crítica textual» y 4.1.3. «Lenguaje, enciclopedismo y parodia de la crítica».

En esta dirección, una de las labores del hermeneuta reside en entender hasta qué punto la *facticidad* (la sociedad, la cultura y el lenguaje sobre los que el hombre es existencialmente arrojado), condiciona y delimita nuestra idea de realidad¹⁸². Desde el momento en que la experiencia del mundo se cifra en términos lingüísticos o culturales —simbólicos—, el diálogo entre hermeneuta y texto permite la comprensión del pasado, siempre y cuando se despejen la sospecha ideológica y la precomprensión del intérprete. Los prejuicios, los presupuestos y las expectativas que nos lega la tradición —ajena a nuestra voluntad individual— interfieren en nuestra comprensión del mundo, que a su vez interfiere en nuestra lectura de la tradición. Por ello puede afirmarse que el doble carácter móvil de *sujeto* y *objeto* tiene su reflejo en la infinitud que cobra cuerpo conceptual en la noción de «círculo hermenéutico».

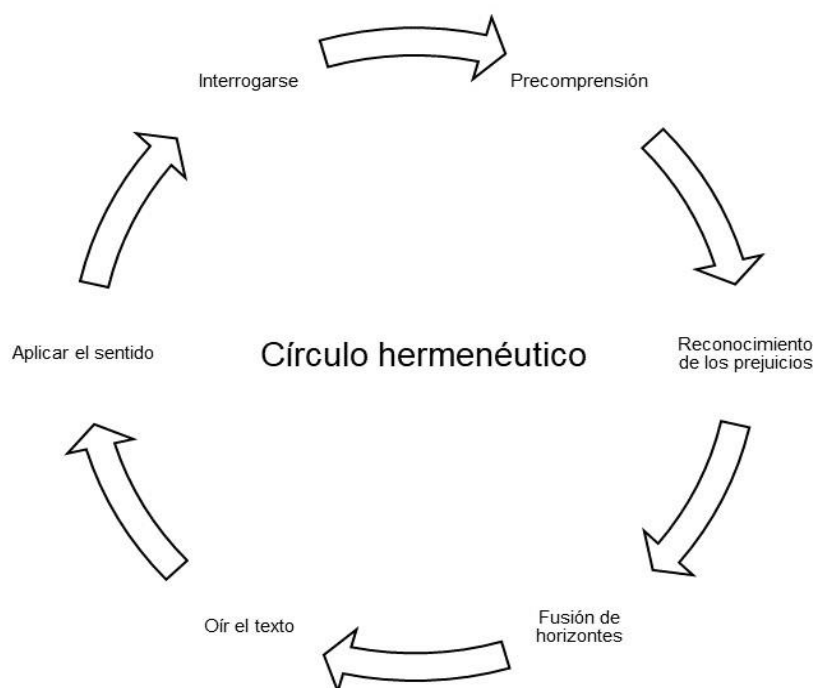


Ilustración 1. Círculo hermenéutico según Gadamer, 1960

¹⁸² Recordemos de nuevo la conocida proposición de Wittgenstein: «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» (T. § 5.6.).

Admitiendo que la hermenéutica, así entendida, contribuye a desarrollar la idea metafórica que nos permite comprender la realidad como lenguaje —como también, a su manera, la semiótica general¹⁸³—, cabe destacar que lo hace aplicando al ámbito ontológico el modelo interpretativo que tradicionalmente se limita a los textos. Desde este ángulo, la realidad es un conjunto de textos o entidades lingüístico-discursivas —relatos, narraciones, mitos, instituciones, monumentos, creencias—, solo a través de los cuales tenemos acceso a las ideas de *mundo* y *hombre*. No obstante, es conocida la disyuntiva que la circularidad de la comprensión ofrece a la hermenéutica como forma de conocimiento. Con relación a esta posible objeción, Gadamer garantiza la fiabilidad última del proceso en los siguientes términos:

Cuando se oye a alguien o cuando se emprende una lectura no es que haya que olvidar todas las opiniones previas sobre su contenido, o todas las posiciones propias. Lo que se exige es simplemente estar abierto a la opinión del otro o a la del texto. [Así, continúa Gadamer] La tarea hermenéutica se convierte por sí misma en un planteamiento objetivo, y está siempre determinada en parte por este. [...] El que quiere comprender no puede entregarse desde el principio al azar de sus propias opiniones previas, e ignorar lo más obstinada y consecuentemente posible la opinión del texto [...] El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. (Gadamer, 2003: 335)

Este «dejarse decir algo» por el texto se convierte en el núcleo de la problemática metodológica sobre la interpretación y su equilibrio entre objetividad y subjetividad, el par dicotómico superviviente de la mirada positivista¹⁸⁴. Aunque estas categorías hayan sido y aún puedan ser

¹⁸³ El mismo Paolo Fabbri (2000) habla de un «giro semiótico» inaugurado por las teorías del signo de C. S. Peirce. Su conexión con la hermenéutica parece clara, si entendemos que el hombre usa signos de toda clase —sonidos, gestos, objetos naturales o artificiales— para referirse a otros fenómenos, y que este proceso, llamado *semiosis*, no puede más que ser interpretado, es decir, comprendido hermenéuticamente. Véase el ya clásico *Trattato di semiotica generale* (1975) de Umberto Eco.

¹⁸⁴ Roland Barthes ha dedicado críticas demoledoras a esta distinción tradicional: «*Objetividad* y *subjetividad* son ciertamente fuerzas que pueden apoderarse del texto, pero que no tienen afinidad con él. La subjetividad es una imagen plena, con la que se supone que sobrecarga el

consideradas obsoletas, evitar el éxito de la arbitrariedad y la imposición inconsecuente de, por ejemplo, nuestros hábitos lingüísticos, y asegurar la convalidación de nuestras opiniones previas —nuestra *precomprensión*— en la interpretación en curso, sigue siendo la responsabilidad del hermeneuta. En caso de no existir este principio garante, la hermenéutica perdería su razón de ser: la experiencia de verdad —parcial, contingente, pero verdadera—, y se vería conducida al relativismo más radical.

No solo Gadamer opina de esta manera, sino también Paul Ricoeur, quien con su hermenéutica de los símbolos confiere especial importancia a la pluralidad de las interpretaciones que promueve no solo la «historia efectual», como en Gadamer, sino el simbolismo del lenguaje y la narratividad que median entre el sentido y el intérprete¹⁸⁵. Sobre este tema se manifiesta Ricoeur cuando en *Le conflit des Interprétations* (1969: 64-80 y 260) concibe el simbolismo como subyacente a la existencia humana, y reclama la importante función de la hermenéutica para dilucidar el carácter polisémico del símbolo. Para este autor, es necesario poner en práctica el ejercicio de la sospecha para restaurar el verdadero sentido de los símbolos y desenmascarar la falsedad de ciertos valores —en la línea, como vimos, de los «maestros» Marx, Freud y Nietzsche.

En todo caso, sería ingenuo pensar siquiera que la firme voluntad del intérprete por «escuchar» al texto pudiera bastar para evitar las expresiones relativistas o nihilistas. Esta deriva negativa, que en hermenéutica permanece como consecuencia virtual de la polisemia, encuentra su realización filosófica en la fuga de sentido que plantean autores como Foucault, Deleuze o Derrida, quien desarrolla en una cierta dirección la hermenéutica de Gadamer volviendo sobre el concepto de «fusión de horizontes», pero tamizándolo con el nihilismo de

texto, pero cuya plenitud, amañada, no es más que la estela de todos los códigos que me constituyen, de manera que mi subjetividad tiene finalmente la misma generalidad de los estereotipos. La objetividad es un relleno del mismo orden: es un sistema imaginario como los otros (aunque en él el gesto castrador se señale más ferozmente), una imagen que sirve para hacerme designar ventajosamente, para darme a conocer, para conocer mal» (Barthes, 1980: 6-7). Umberto Eco también ha abordado con éxito esta problemática en *I limiti dell'interpretazione* (1990), así como en el debate con otros intelectuales al que lúcidamente da pie en *Interpretazione e sovrainterpretazione* (1997).

¹⁸⁵ «El interés histórico no se orienta solo hacia los fenómenos históricos o las obras transmitidas, sino que tiene como temática secundaria el efecto de los mismos en la historia [...]» (Gadamer, 2003: 370).

autores como Nietzsche hasta crear una versión diferente —invertida, subvertida, pervertida. A ojos de la deconstrucción derrideana, el encuentro entre texto e intérprete no suscita el acontecer de la verdad y la comprensión, sino de la ausencia de diálogo, de la incomprensión, de la falta de sentido. Para el autor de *La dissemination* (1972), el acto de la interpretación no cuenta con una estructura originaria de sentido de la que partir, ni con un significado último en el que desembocar. Por ello está condenada a la provisionalidad de una *différance* infinita, a un perpetuo diferir el significado. El texto como tejido de referencias y alusiones indeterminadas constituye la metáfora más actual y certera de la nueva Babel.

2.3. *Relativismo lingüístico y formas de construcción*

Y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo:
es, mejor dicho, el mundo.

«Del culto de los libros», *Otras inquisiciones*

J. L. BORGES

Hay que saber que la literatura permite pensar lo que existe, pero
también lo que se anuncia y todavía no es. Y también pensar,
por ejemplo, que el mundo es un texto, una gran ficción.

Marientbad eléctrico

E. VILA-MATAS

2.3.1. **Del giro lingüístico primitivo y la «apertura del mundo»**

Donde no hay palabra no hay razón, ni tampoco mundo.

Correspondencia

J. G. HAMANN

Asistiendo a la crítica posthusserliana de fenomenólogos y hermeneutas, nos atrevemos a pensar que la relevancia del concepto fenomenológico de *mundo* no adquiere su textura fundamental si no es través del gozne que permite articularlo en el contexto amplio de lo que ha venido en llamarse «giro lingüístico»¹⁸⁶. Por ello, en el análisis de la problemática que abordamos, es de

¹⁸⁶ Existen variantes terminológicas que, atendiendo a matices no exentos de importancia, permiten hablar también de «giro hermenéutico» (Gadamer, 1998) o «giro semiótico» (Fabbri, 2000).

rigor interrogar por los límites y el alcance de una cosmovisión que entiende el lenguaje no como un medio entre dos extremos —ni siquiera uno que lo convirtiera en puente sustancial—, sino como fuente y origen de cualquier extremo posible. El lenguaje, desde esta perspectiva, es reconocido en su función constitutiva de la realidad.

En la expresión acuñada por Gustav Bergman en 1964 y popularizada por Richard Rorty a partir de su antología de ensayos *El giro lingüístico*, de 1968, la idea del *linguistic turn* supone un cambio sustancial y metodológico, afirmando que nuestro pensamiento funciona a partir del lenguaje, y que la filosofía, por tanto, no puede seguir adelante sin un análisis previo del lenguaje que utiliza para construir sus axiomas (Serna Arango, 1994: 91-2). Si esta idea es cierta y el lenguaje es anterior al pensamiento, tenemos entre nuestras manos un arma resbaladiza de doble filo, ya que, como afirma Jesús Tusón en *El lujo del lenguaje*: «[...] el universo lingüístico nos arropa de tal forma que no podemos salir de los límites que nos impone. No lo podemos observar desde el exterior porque el más allá del lenguaje es impensable» (1993: 21).

El planteamiento más influyente de esta aporía filosófica lo encontramos en el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein —uno de los progenitores de la vertiente moderna del giro—, donde se vinculan de forma inexorable los límites del pensamiento y los del lenguaje¹⁸⁷. De hecho, en la que ha sido considerada su etapa logicista, Wittgenstein identifica en el lenguaje una forma lógica que es «figura especular del mundo» (2009a: 121), idea en la que profundiza la célebre proposición 5.6. del *Tractatus*: «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo»¹⁸⁸. Según esta concepción, lo que está más allá del lenguaje no se puede *decir*, sino solo *mostrar* (T. 4.1212), y así es como de forma radical Wittgenstein condena al silencio y al ámbito de la mística lo que está fuera del lenguaje de los hechos, poniendo en jaque a la metafísica tradicional. En *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*, Adriano Fabris lo ha formulado de la siguiente manera:

¹⁸⁷ Véase el prólogo del autor al *Tractatus logico-philosophicus*, en Wittgenstein, 2009a: 5-7.

¹⁸⁸ Sobre la correspondencia lenguaje-pensamiento en la que se sitúan los límites de nuestra concepción del mundo, léanse también las proposiciones 2.171 y 2.172 del *Tractatus*.

En el lenguaje no puede representarse nada ajeno a la lógica ni nada que la contradiga. Como consecuencia, no solo el ámbito de lo pensable viene circunscrito dentro de los límites del puro lenguaje, sino que también, y de igual modo, viene definido el ámbito de lo real, sobre la base de la correspondencia — basada en la teoría de la imagen lógica— entre la estructura del lenguaje y la estructura del mundo. (Fabris, 2001: 13)

Pero, nos preguntamos ahora, ¿lo que queda más allá del lenguaje y de «mi mundo» es definitivamente indecible? Aquí reside el carácter aporético de la cuestión, pues la imposibilidad que acucia a la filosofía analítica radica en criticar el lenguaje desde el lenguaje mismo. Un conflicto y un reto similares los encontramos en la crítica al *logos* occidental que ponen en marcha y desarrollan los representantes de la Teoría Crítica de la Escuela de Fráncfort. Para denunciar —*decir*— las debilidades y las incoherencias de la racionalidad moderna, autores como Marcuse, Adorno o Horkheimer se ven abocados a utilizar el lenguaje, los conceptos y las categorías de esa racionalidad omnipotente a la que critican¹⁸⁹. De la misma manera que algunos escritores prueban con su literatura a trascender los límites del lenguaje (las formas) sin abandonar la materia retórica de la literatura, Theodor W. Adorno llama en *Dialéctica Negativa* al «esfuerzo por superar el concepto por medio del concepto» (1975: 21-24). A este esfuerzo podemos adscribir la célebre utopía del conocimiento que para Adorno «sería penetrar con conceptos lo que no es conceptual sin acomodar esto a aquéllos» (1975: 18). Se trata de una utopía la que el «segundo» Wittgenstein renuncia, tras haber comprendido, en consonancia con la distinción kantiana entre *límites* (*Schranken*) y *confines* (*Grenzen*), que no hay nada más allá del lenguaje y que en él se puede decir todo lo que es (Janick y Toulmin, 1974: 187)¹⁹⁰. Sobre esta idea volveremos al

¹⁸⁹ Véase el ensayo «Teoría tradicional y teoría crítica» en Horkheimer, 2003: 223-71.

¹⁹⁰ Nosotros aceptamos esta idea. De ahí que el uso que hacemos en esta tesis del término imperfección para referirnos al lenguaje cumpla una función estrictamente metodológica. La «presunción de imperfección» de la que hemos hablado en el primer capítulo y que impulsa la búsqueda o la construcción de lenguas perfectas es propia de una cosmovisión que no comparte la idea de Wittgenstein, pues piensa en términos de confines y no de límites. Las utopías

abordar la tematización del silencio literario y las posibilidades de transgresión en la «ficción crítica» de Borges y de Vila-Matas. Por el momento realicemos un ejercicio de desplazamiento y retrotraigámonos a las raíces de este giro lingüístico, algunas de las cuales han ido apareciendo implícitamente y de forma natural en el trascurso de la exposición¹⁹¹.

Como todo giro, el que nos ocupa está constituido por un eje en torno al cual se mueven dos concepciones enfrentadas. El eje es claro: el lenguaje. Pero para identificar todos los términos de esta fórmula es necesario explicitar de qué posición se parte, esto es: la concepción tradicional del lenguaje como instrumento, predominante de Platón a Kant. Aunque ya dedicamos el primer capítulo de esta tesis al problema del lenguaje en la Antigüedad, no es inútil recordar que tanto para Platón como para Aristóteles lo importante y esencial es el pensamiento, del que el lenguaje es expresión externa, mero envoltorio, por lo que en ningún caso puede conocerse a través de él la esencia de las cosas¹⁹². Hans-Georg Gadamer entiende que lo que Platón busca al enfrentar distintas teorías lingüísticas en el *Crátilo* es «mostrar que en el marco del lenguaje no puede alcanzarse, en la pretensión de la corrección lingüística, ninguna verdad objetiva, y que lo que es, hay que conocerlo al margen de las palabras, puramente desde ello mismo» (2003: 489). Bajo el sencillo planteamiento de esta convicción se halla el principio de la unilateralidad de la razón, que, en oposición a la pluralidad de los sentidos, culmina en el *Discurso del método* (1637) de Descartes¹⁹³.

Esta unilateralidad, que reduce y unifica la multiplicidad de lo real bajo la lente de la razón, es la que persiste en el positivismo y en las expresiones más

lingüísticas, en este sentido, creen poder empujar las barreras, desplazar las fronteras de lo concebible, perfeccionar el lenguaje. Así también la literatura modernista. En cambio, esta idea de Wittgenstein que secundan las llamadas escrituras postmodernas no solo implica que el lenguaje y el mundo son tal y como podemos verbalizarlos —ni más, ni menos—, sino que la literatura debe componérselas para trabajar dentro de esos límites, que, por otra parte, quedan liberados de la angustia que conlleva el anhelo de un «más allá» o un «otro lado».

¹⁹¹ Piénsese en el desarrollo en armonía del pensamiento y el lenguaje que Condillac defiende en su *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*, de 1746, y al que aludíamos en el primer apartado de este capítulo.

¹⁹² Véase, por ejemplo, Platón, *Crátilo*, 388c y Aristóteles, *De interpretatione*, I, 16 a 1.

¹⁹³ Véase, concretamente, Descartes, 2008: II, 16).

estrictas del logicismo formal y del pensamiento analítico del siglo xx, como ya vimos anteriormente. De hecho, aunque de forma distinta a la crítica del *logos* moderno llevada a cabo por la fenomenológica y la hermenéutica, la Escuela de Fráncfort puso todo su esfuerzo en denunciar la «voluntad de dominio» sobre lo existente que estas formas de razón promueven. Así, en *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno (2016: 59-62) buscan *desvelar* esa voluntad de dominio que, bajo el influjo de la *Mathesis Universalis* y la progresiva separación sujeto-objeto, sojuzga lo real recortándolo con el patrón de lo que puede ser pensado —medido, ordenado, cuantificado. Se trata, en definitiva, de una crítica de la razón instrumental como la que llevaron a cabo los primeros detractores del positivismo; una crítica de aquel pensamiento que entiende al objeto a disposición del sujeto: un objeto *para* el sujeto¹⁹⁴. Asimismo, la oposición frente a la identificación entre lo que puede ser racionalizado, por un lado, y la totalidad de lo existente, por el otro, representa un papel protagonista en las más importantes reflexiones posestructuralistas en torno a la *diferencia*¹⁹⁵.

Ahora bien, antes de continuar con un salto tan vertiginoso, conviene señalar que frente a la reducción del lenguaje como herramienta para la designación de entidades extralingüísticas y, más en general, frente a la tradición platónica y aristotélica que asume la independencia entre razón y lenguaje, se opusieron en su momento Johann Georg Hamann y sus discípulos Wilhelm von Humboldt y Johann Gottfried Herder, en abierta oposición a los postulados de la Ilustración¹⁹⁶. Por ello, puede hablarse de un «giro lingüístico primitivo» que, en

¹⁹⁴ Este punto de vista entiende el poder como principio de todas las relaciones, e identifica su más aguda manifestación sociológica en la lógica del capitalismo (Horkheimer y Adorno, 2016: 64 ss). Es interesante señalar la cercanía de estas tesis a la concepción del poder-saber que desarrolla Michel Foucault en la década de los setenta (véase especialmente Foucault, 1971, 1976 y 1977).

¹⁹⁵ Sin poder atender ahora a la complejidad y riqueza de esta corriente, que —quizá coherentemente— hace tan difícil su sistematización, nos limitaremos por ahora a remitir al lector a la obra de algunos de sus máximos representantes, como *De la gramatología* (1971) y *La escritura y la diferencia* (1989), de Jacques Derrida, o *La lógica del sentido* (1989) y *Diferencia y repetición* (2002), de Gilles Deleuze.

¹⁹⁶ Además de los tres autores mencionados, otras grandes figuras del pensamiento alemán, como Ephraim Lessing, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich von Hardenberg (Novalis) o Friedrich Schlegel, contribuyeron a situar el lenguaje como objeto de estudio central a mediados del siglo xviii. Véase el libro de Katie Terezakis *The Immanent Word: The Turn to Language in German Philosophy, 1759-1801* (2007).

expresión de Charles Taylor (1985), se fragua en la tradición *Hamann-Herder-Humboldt*.

Por su parte, Hamann, a quien Isaiah Berlin (1997) ha considerado uno de los principales impulsores del romanticismo alemán, acuñó el término *metacrítica* para criticar, precisamente, la *Crítica de la razón pura* (1781) de Kant¹⁹⁷. Y lo hizo principalmente en contra de la idea de una razón absolutizada y soberana que debiera abrirse paso entre los accidentes y las contingencias del lenguaje. Por el contrario, Hamann promueve la unidad entre razón y lenguaje, como él mismo evidencia de forma ya conocida en una epístola a Herder fechada en 1784, apenas unos años antes de morir: «La razón es lenguaje, Logos; estoy royendo este hueso y me roeré hasta la muerte. Para mí, esta profundidad sigue estando cada vez más oscura. Aún espero a un ángel apocalíptico con una clave para este abismo»¹⁹⁸.

La vehemencia romántica de Hamann fue compartida por Humboldt al hacer de la concepción tradicional del lenguaje el objeto fundamental de sus críticas; unas críticas que anteceden en mucho la estocada final de los juegos del lenguaje wittgensteinianos. A la concepción tradicional, Humboldt opondrá una contrapartida no menos reduccionista, al aceptar única y exclusivamente la función lingüística de «apertura del mundo» (*Welterschließung*). Como resultado, el lenguaje es entendido como una suerte de prisma que filtra y condiciona distintas visiones del mundo. De ahí que Cristina Lafont y Lorenzo Peña (1999) vinculen el pensamiento humboldtiano al desarrollo del relativismo lingüístico, por la relación determinante que se establece entre la apertura del mundo inherente a las lenguas históricas y la experiencia intramundana. No es de extrañar, entonces, que esta línea de pensamiento germine de forma especial en el romanticismo alemán y en la lingüística del siglo XIX, donde autores como Karl Vossler desarrollan la idea de lengua como expresión idiosincrática del alma de un pueblo. En definitiva, se asume que en el carácter cambiante y

¹⁹⁷ Para una traducción castellana de la «Metakritik über den Purismus der Vernunft», véase Hamann, 1993: 36-44.

¹⁹⁸ El texto original de esta carta puede leerse en el volumen V de la *Briefwechsel* de Hamann (1955-79). En este caso, la traducción española ha sido tomada de Smilg Vidal, 2011: 375.

heterogéneo de las lenguas históricas subyacen diferentes perspectivas del mundo (*Weltansichten*):

Por el mismo acto por el que el hombre hila desde su interior la lengua, se hace él mismo hebra de aquélla, y cada lengua traza en torno al pueblo al que pertenece un círculo del que no se puede salir si no es entrando al mismo tiempo en el círculo de otra. (Humboldt, 1836: 83)

Sin embargo, lejos de quedar abandonado en las aguas turbulentas de la mitología y el irracionalismo románticos, la teoría de la triple H hace eclosionar sus más radicales y fascinantes manifestaciones en el devenir de los siglos xx y xxi. Hasta tal punto que podemos afirmar que el giro lingüístico —y la idea de que la realidad es solo mediada simbólicamente— se radicaliza en la hermenéutica filosófica de autores como Heidegger o Gadamer, y subsiste en la lingüística estructural a partir de Saussure, para la cual la organización del mundo que el lenguaje lleva a cabo no preexiste a la operación misma del lenguaje.

Este hecho se hace patente en el desarrollo de una ciencia general de los signos: la semiótica o semiología, a la que contribuyó de forma determinante el célebre *Curso de lingüística general*, donde leemos que el pensamiento es una «masa amorfa» en la que «no hay ideas preestablecidas, y nada es distinto antes de la aparición de la lengua» (Saussure, 1945: 191). Además, la idea central del estructuralismo, según la cual lo que define a cada fonema es su relación estructural con otros fonemas dentro del sistema, contribuye al desmoronamiento de la supuesta conexión natural entre fonema y sentido, al mismo tiempo que niega la autonomía significativa del propio fonema, que depende de su relación con el todo estructural¹⁹⁹. Como ha escrito Émile Benveniste con meridiana claridad: «Pensamos un universo que primero nuestra lengua modeló» (2007: 8).

¹⁹⁹ Para comprender la base relativista del estructuralismo lingüístico, v. Martinet, 1970 y Benveniste 2004 y 2007.

2.3.2. La hipótesis de Sapir-Whorf o el dilema de nuestro siglo

Pensamos un universo que primero nuestra lengua modeló.

Problemas de lingüística general

É. BENVENISTE

Sobre la tradición de Hamann y sus discípulos, aunque no necesariamente de forma consciente ni explícita, se erige en el siglo xx la pieza cardinal de las reflexiones sobre el relativismo lingüístico: la obra del norteamericano Benjamin Lee Whorf: *Language, Thought and Reality*, publicada originalmente en 1956. Para ser más específicos, la principal manifestación intelectual del relativismo lingüístico puede hallarse en lo que se conoce como «hipótesis de Sapir-Whorf», desarrollada por Whorf y por su maestro, el etnólogo y lingüista Edward Sapir, durante los años veinte y treinta del siglo pasado. En estrecha relación con la escuela de antropología norteamericana y, más específicamente, con los trabajos del antropólogo alemán Franz Boas, Sapir y Whorf representan con su hipótesis un hito en la historia occidental del relativismo.

Dentro de las teorías lingüísticas pueden distinguirse dos formas extremas de abordar la relación entre pensamiento y lenguaje. Por un lado, están las teorías del «molde» (*mould theories*) y, por otro, las teorías de la «capa» (*cloak theories*). Las primeras entienden el lenguaje como un molde en el que se vierten las categorías del pensamiento, mientras que las segundas lo conciben como una capa o un manto que se ajusta perfectamente a las categorías de pensamiento habituales de sus hablantes (Bruner et al., 1962: 11). La hipótesis de Sapir-Whorf entraría dentro del grupo de las *mould theories*, al defender que los modos de pensamiento y comportamiento están determinados por las estructuras gramaticales de la lengua materna, según una concepción sociocultural del lenguaje (Brockart, 1980: 102). Las categorías de pensamiento son, en este sentido, «moldeadas» por la lengua del hablante.

En su versión más estricta, esta teoría se asocia al principio del *determinismo lingüístico*, según el cual nuestro pensamiento está enteramente determinado por las categorías lingüísticas que conocemos y manejamos, mientras que estas categorías determinan a su vez una organización imaginaria de lo real: la lengua canaliza la experiencia. Por el contrario, en su versión moderada, más extendida y apreciada dentro del ámbito académico, la hipótesis de Sapir-Whorf es asociada al principio de la *relatividad lingüística*, según el cual el lenguaje *influye* en el modo en que los hablantes perciben el mundo y piensan en él, pero no lo determina drástica ni necesariamente²⁰⁰.

En un celebre ensayo titulado *The Status of Linguistics as a Science*, de 1929, Edward Sapir escribe:

Human beings do not live in the objective world alone, nor alone in the world of social activity as ordinarily understood, but are very much at the mercy of the particular language which has become the medium of expression for their society. It is quite an illusion to imagine that one adjusts to reality essentially without the use of language and that language is merely an incidental means of solving specific problems of communication or reflection. The fact of the matter is that the 'real world' is to a large extent unconsciously built upon the language habits of the group. No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached [...]. We see and hear and otherwise experience very largely as we do because the language habits of our community predispose certain choices of interpretation.²⁰¹ (Sapir, 1958: 69)

²⁰⁰ Dentro de nuestro interés por evidenciar las conexiones entre filosofía y literatura, es notable señalar cómo la doctrina según la cual el lenguaje se adapta perfectamente al pensamiento y a la imagen del mundo (*cloak theories*) es fundamental en la teoría literaria clásica y neo-clásica, mientras que los románticos rechazaron dicha opción en favor de un mayor subjetivismo, al hacer hincapié en la connotación, la emoción y el significado personal de las palabras (Abrams, 1953: 290; Stone, 1967: cap. 5).

²⁰¹ Trad. propia: [Los seres humanos no viven solo en el mundo objetivo ni en aquel que normalmente entendemos como mundo de la actividad social, sino que viven en gran medida en el mundo del lenguaje particular que se ha convertido en medio de expresión para su sociedad. Es una gran ilusión creer que uno puede ajustarse esencialmente a la realidad sin el uso del lenguaje, y que el lenguaje es simplemente un medio casual para resolver los problemas específicos de la comunicación y la reflexión. De hecho, el «mundo real» viene construido en

La hipótesis de partida es abiertamente controvertida, pues Sapir afirma con nitidez que los mundos en que viven distintas sociedades (con sus respectivos hábitos lingüísticos) son mundos netamente distintos. Vemos, oímos y experimentamos de una cierta manera porque dichos hábitos del lenguaje predisponen soluciones interpretativas particulares. Esto significa que las formas de interpretación fuerzan y determinan la forma de ser del intérprete y del referente, que son asimilados aquí al objeto mismo de la interpretación²⁰². En la misma línea, Whorf continúa esta teoría y la confirma en sus propios términos.

We dissect nature along lines laid down by our native languages. The categories and types that we isolate from the world of phenomena we do not find there because they stare every observer in the face; on the contrary, the world is presented in a kaleidoscopic flux of impressions which has to be organized by our minds —and this means largely by the linguistic systems in our minds. We cut nature up, organize it into concepts, and ascribe significances as we do, largely because we are parties to an agreement to organize it in this way —an agreement that holds throughout our speech community and is codified in the patterns of our language. The agreement is, of course, an implicit and unstated one, *but its terms are absolutely obligatory*; we cannot talk at all except by subscribing to the organization and classification of data which the agreement decrees.²⁰³ (Whorf, 1940: 213-14)

gran medida, de forma inconsciente, por los hábitos lingüísticos del grupo. No existen dos lenguas tan semejantes entre sí como para que pueda decirse que representan una misma realidad social. Los mundos en los que viven sociedades distintas son mundos distintos, y no simplemente el mismo mundo con distintas etiquetas adheridas [...]. Vemos, oímos y experimentamos como lo hacemos, principalmente porque las costumbres lingüísticas de nuestra comunidad nos predisponen hacia determinadas elecciones de interpretación].

²⁰² Aquí entendemos el referente como entidad o acontecimiento de la realidad a la que alude el signo en los llamados *triángulos semióticos* de C. K. Ogden e I. A. Richards (1923), junto a las otras dos propiedades del signo: la *forma* o *significante* (la imagen acústica de Saussure), y su *significado* (el concepto u objeto mental).

²⁰³ Trad. propia: [Analizamos la naturaleza según las líneas trazadas por nuestras lenguas nativas. Las categorías y tipos que aislamos del mundo de los fenómenos no los encontramos en la realidad porque saltan a la vista para cualquier observador, sino que, por el contrario, el mundo se presenta en un flujo caleidoscópico de impresiones, que han de ser organizadas por nuestras mentes —y eso, en gran medida, significa que los sistemas lingüísticos de nuestras mentes deben organizarlas. Seccionamos la naturaleza, la organizamos en conceptos y le

Whorf, especializado en el estudio comparado de las lenguas indígenas de América —especialmente la lengua Amerindia de los hopi— especifica en el fragmento citado que nuestro acceso a la naturaleza está inexorablemente mediado por el lenguaje, y que el mundo, en cuanto «flujo caleidoscópico de impresiones», debe ser organizado por nuestra mente y por el sistema lingüístico a través del cual esta cobra forma²⁰⁴. Además de continuar las ideas de su maestro, Whorf se ocupó de dos problemas clave. Por un lado, la relación entre lenguaje y comportamiento, y, por otro, la relación entre lenguas, que atañe directamente al problema de la traducción, el cual debe interesarnos especialmente.

Es indudable que la tesis de Whorf tuvo enormes repercusiones, avivando la polémica y obligando a la comunidad científica a repensar los puntos de unión y las diferencias existentes entre las distintas lenguas y, por extensión, entre los distintos pueblos. Sin embargo, el paso de los años y el desarrollo de nuevas disciplinas, como la psicolingüística, han limitado la proyección de estas teorías, encerradas en un bucle de refutaciones y confirmaciones como las llevadas a cabo, respectivamente, por Malotki (1983) y Dinwoodie (2006), respecto del debate en torno a la gramaticalización del concepto de tiempo en la lengua hopi y la diferencia efectiva entre su concepción del tiempo y la de los pueblos hablantes del «europeo promedio estándar» (*Standard Average European* o SAE²⁰⁵).

adscribimos significados, tal y como lo hacemos, en gran medida porque formamos parte de un acuerdo para organizarlo de esta manera —un acuerdo que atraviesa nuestra comunidad de habla y está codificado en los patrones y en los modelos de nuestro lenguaje. Naturalmente, este acuerdo es implícito y tácito, *pero sus términos son absolutamente obligatorios*; no podemos hablar excepto subscribiéndonos a la organización y clasificación de los datos que el acuerdo prescribe].

²⁰⁴ Es inevitable recordar aquí el esfuerzo de aquellos proyectistas del lenguaje que, como John Wilkins o George Dalgarno, propusieron con sus sistemas *a posteriori* una nueva y mejor conceptualización del mundo (véase el tercer apartado del capítulo anterior).

²⁰⁵ En 1939, Whorf introdujo este concepto en un artículo titulado «The Relation of Habitual Thought and Behavior to Language», a modo de *Sprachbund* que engloba y destaca las características comunes de las lenguas indoeuropeas de Europa. El texto está incluido en Whorf, 1956: 134-59.

La hipótesis de Sapir-Whorf ha sido profusamente criticada, pero, como advierte Marina Parra (1988: 13-4), contiene una idea que ni los críticos más rigurosos han podido refutar. Como si se tratase del dilema del huevo y la gallina, universalistas y relativistas debaten aún si la percepción de la realidad y la conducta de un individuo o colectivo vienen determinadas por su lenguaje, o si, por el contrario, el desarrollo gramatical y sintáctico de una lengua depende de la percepción y la conducta de los individuos o las comunidades que la hablan, sin que por ninguna de las partes se hallen amplios fundamentos para la verificación o la refutación definitivas de esta teoría. Si bien hoy no puede afirmarse que porque una lengua carezca de una palabra sus hablantes no podrán entender un concepto dado, se acepta que la lengua influye de forma relevante sobre el modo en que percibimos y recordamos la realidad²⁰⁶.

Uno de los autores que con mayor rigor y lucidez han abordado este tema es Adam Schaff, quien, tras estudiar en profundidad la hipótesis, acepta en *Lenguaje y conocimiento* la premisa de que el lenguaje influye sobre nuestra visión del mundo y sobre el comportamiento de los individuos, pero critica la formulación misma de la hipótesis por la ambigüedad, la vaguedad y el carácter metafísico de algunos de sus principales planteamientos (Schaff, 1967: 135). Al mismo tiempo, Schaff propone el cuestionamiento científico de la hipótesis de Sapir-Whorf mediante la recopilación de material comparativo de distintas

²⁰⁶ Ciertas comunidades de habla, como los hopi, carecen de numerales, pero esto no implica que los hablantes adultos sean incapaces de contar (Martín Peris, 2008). Se sabe, por otra parte, que la lengua y la cultura de una comunidad mantienen relaciones de interdependencia, como demuestra la teoría del foco cultural. Para entender esta teoría recurramos al célebre y siempre citado ejemplo de la abundancia de términos para designar la nieve que existe en la lengua de los esquimales. Según el *Yup'ik Eskimo Dictionary* (1984) de S. A. Jacobson, los esquimales distinguen conceptos como *aniu*, *kanevvluk*, *murvaneq*, *natquik*, *nevluk*, *qanis*, *quineq*, *nutaryuk*, etc., según la disposición, el estado o la textura de la nieve (en la lengua esquimal kangiryuarmitut la abundancia es aún mayor, mientras que la mayoría de lenguas indígenas de Colombia no dispone de término para este tipo de precipitación), lo cual demuestra cómo la lengua refleja las necesidades e intereses culturales de su comunidad de hablantes. Esta teoría del foco cultural intenta, además de explicar la relación entre cultura y lengua, dar una solución al *dialelo* o círculo vicioso del relativismo: la realidad condiciona la lengua que condiciona la realidad que condiciona la lengua, y así sucesivamente.

lenguas, lo que permitiría subsanar el error seminal de la hipótesis, a saber: la generalización precipitada del material empírico (Parra, 1988: 14)²⁰⁷.

Pero como aquí no interesa realizar un registro exhaustivo de la evolución del debate, baste señalar que su vigencia ha quedado demostrada por la publicación reciente de libros como *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages* (2010), del lingüista Guy Deutscher, o la trasposición de la hipótesis de Sapir-Whorf al terreno de la ficción cinematográfica en *La llegada* (2016), del director Denis Villeneuve. En este film escrito por Eric Heisserer a partir de la novela corta *The Story of Your Life* (2002) de Ted Chiang, se narra, mediante la analogía del lingüista-antropólogo y las tribus indígenas, el intento de comunicación entre una experta en traducción y lingüística comparada —Louise Banks, interpretada por Amy Adams— y unos seres extraterrestres cuyo lenguaje no-lineal no reconoce coordenadas temporales. De acuerdo con el principio del determinismo lingüístico más extremo, cuando Banks aprende el lenguaje de los extraterrestres (el «heptápodo»), logra olvidar o superar la percepción lineal del tiempo —entendida como una construcción humana— y es capaz de «recordar» el futuro (Fig. 5).

En esta obra se actualizan otros temas tratados en nuestra tesis, como el de la lengua universal, ya que hacia el final del film sabemos que el heptápodo ha sido instaurado como lengua global y perfecta. De hecho, la escritura de este lenguaje extraterrestre es representada como una suerte de mancha circular, sugiriendo con su forma la no-linealidad sintáctica de su discurso y la simultaneidad de su comprensión, pues cada signo es un palimpsesto que debe ser comprendido «de golpe». Al mismo tiempo, la pretendida universalidad del heptápodo, ideado por Chiang para su novela, se revela funcionalmente como un dispositivo solidario y pacifista, en la línea de los proyectos de Comenius y Zamenhof, aboliendo, además, los efectos del castigo babélico.

En todo caso, está claro que el *whorfismo* ortodoxo habría quedado fuera de la discusión académica, y que, como advierte Daniel Chandler (1995: 18),

²⁰⁷ En este punto, conviene recordar que Benjamin Lee Whorf falleció en 1941, con apenas 44 años de edad, por lo que los resultados de su trabajo deberían considerarse más la parte incipiente de una ulterior labor científica que las conclusiones reales de su investigación.

actualmente se considera que cualquier influencia lingüística no está relacionada principalmente con las estructuras sistémicas formales de una lengua (*langue*, en sentido saussureano), sino con las convenciones culturales y los estilos individuales de uso (*parole*). De tal modo que, como defiende también la Estética de la recepción, el significado no reside dentro del texto, sino que surge en su interpretación, que a su vez está conformada por contextos socioculturales.

Seguramente, la más importante resonancia de la hipótesis relativista encuentra su lugar en el ámbito traductológico, cuyas posibilidades Whorf problematiza abiertamente partiendo de sus premisas empíricas y planteando la dificultad de traducir, no ya dos lenguas, sino dos visiones de mundo diferentes. Pero también sobre los ecos de esta idea encontramos posicionamientos muy dispares. Frente a la idea de que el mismo pensamiento puede ser expresado de varias maneras, la perspectiva whorfiana responde extremando el vínculo entre *contenido* y *forma* lingüística, por lo que la dislocación de alguno de estos términos implica sin remedio la falla comunicativa: si el contenido varía, la forma lo hará con él, y viceversa. «Reformulating something transforms the ways in which meanings may be made with it, and in this sense, form and content are inseparable»²⁰⁸ (Chandler, 1995: 16). Claro que la idea original de la hipótesis de Sapir-Whorf, aplicada en una primera instancia a lenguas y sociedades muy distanciadas y diferentes entre sí, como los hopi y los europeos, ha sufrido una generalización que en absoluto carece de interés.

Las palabras del teórico de la literatura Stanley Fish son diáfanos al respecto:

It is impossible to mean the same thing in two (or more) different ways, although we tend to think that it happens all the time. We do this by substituting for our immediate linguistic experience an interpretation or abstraction of it, in which «it» is inevitably compromised.²⁰⁹ (Fish, 1980: 32)

²⁰⁸ Trad. propia [Reformular algo transforma la manera en que se pueden crear significados con ello, y en este sentido, la forma y el contenido son inseparables].

²⁰⁹ Trad. propia [Es imposible decir lo mismo de dos (o más) maneras diferentes, aunque tendemos a pensar que sucede todo el tiempo. Hacemos esto sustituyendo nuestra experiencia

En este sentido, el proceso de interpretación que implica la traducción media y pone en riesgo la perfecta transferencia del sentido. Algunos comentadores incluso aplican la hipótesis de Sapir-Whorf a la traducción del pensamiento no-verbalizado al lenguaje, o sugieren, como Fish, que incluso dentro de una misma lengua cualquier reformulación de palabras tiene implicaciones para el lenguaje, por sutiles que estas sean. Por su parte, en el texto «Entender es traducir», incluido en *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (1975), George Steiner argumenta que cualquier acto de comunicación humana puede ser entendido como un tipo de traducción, siendo esta la derivación más radical —y quizá la más fructífera— del relativismo lingüístico:

La «traducción», entendida en el sentido apropiado, es un segmento especial del arco de la comunicación que todo acto verbal efectivo describe en el interior de una lengua determinada. Cuando están en juego varias lenguas, la traducción planteará problemas innumerables y cuyo tratamiento resulta manifiestamente arduo; pero esos mismos problemas proliferan, aunque disimulados o relegados por la tradición, en el interior de una sola lengua. El modelo «emisor-receptor», que actualiza todo proceso semiológico y semántico, es ontológicamente equivalente al modelo «lengua-fuente, lengua-receptora», empleada en la teoría de la recepción. En ambos esquemas existe «en medio» una operación de desciframiento e interpretación, una sinapsis o una codificación y decodificación. Cuando dos o más lenguas se articulan entre sí los obstáculos serán más considerables y la búsqueda de la inteligibilidad será mucho más calculada. Pero los «caminos del espíritu», para emplear la frase de Dante, son rigurosamente semejantes. Como lo son [...] las causas más frecuentes de un malentendido o, lo que es lo mismo, de un fracaso de la traducción. En suma: *dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción.* (Steiner, 2001: 67)

lingüística inmediata por una interpretación o abstracción de esta, en la que «esta» se ve inevitablemente comprometida].

Por supuesto, como si se tratara de una auténtica recuperación de la teoría de la imperfección natural de las palabras desarrollada por Locke, cabe pensar que la gravedad o importancia de la imperfección del proceso traductor —en el sentido de Steiner— varía según el tipo de comunicación, acentuándose notablemente en la escritura literaria y en la forja de una cultura artística:

En ausencia de la interpretación no habría cultura; solo un silencio sin eco a nuestras espaldas. En una palabra, la existencia del arte y de la literatura [...] dependen de un proceso continuo, a menudo inconsciente, de traducción interna. No es exagerado decir que poseemos civilización porque hemos aprendido a traducir más allá del tiempo. (Steiner, 2001: 52)

En aquellos contextos considerados más pragmáticos o menos expresivos, la paráfrasis o el circunloquio resultan menos problemáticos, dado que el significado posee una mayor independencia respecto de las palabras concretas utilizadas. Es inevitable recordar en este punto la distinción que hace Locke entre los usos lingüísticos «civil» y «filosófico», y la diferencia con que la «imperfección» del lenguaje se manifiesta en cada uno de ellos. Quienes consideran la escritura como algo fundamental para su sentido de identidad personal y profesional, como los escritores, pueden experimentar su estilo escrito como algo inseparable de esta identidad (Chandler, 1995: 17). De ahí que en el terreno literario la perspectiva whorfiana y el interés o la preocupación por este tipo de relativismo cobren una relevancia particular.

2.3.3. Crítica del lenguaje y *mise en abyme*

Las letras de tiza en las bandas del viejo billar.

Locus Solus

R. ROUSSEL

Ahora pongamos sobre la mesa un breve *exemplum* que sitúe el problema de la relatividad en el plano del sentido, en consonancia con el cambio de perspectiva —del pensamiento al lenguaje— que nos permite observar el esquema kantiano como fuente de un relativismo temprano, pero esencialmente diferente al lingüístico que ahora nos ocupa. Si las teorías posteriores al giro lingüístico anteponen el lenguaje al pensamiento, cualquier formalización del pensamiento —científica, filosófica, artística— habrá de acordar previamente la significación del lenguaje sobre el que se erige.

En su ensayo «Sobre el abuso de las palabras», John Locke (1999: 474) relata de qué manera logró poner en evidencia la importancia del problema de la significación de las palabras en relación con el conocimiento. Según cuenta el filósofo inglés, en una reunión de médicos instruidos, en la que él mismo participaba, se discutía acerca de la posible circulación de algún tipo de licor (*liquor*) por entre los filamentos de los nervios. El debate se extendió durante largo rato y dio pie a que numerosos argumentos de un lado y del otro se desarrollaran sin vistas a un acuerdo, hasta que, en un momento dado, Locke detuvo la discusión para preguntar a los contertulios qué entendían por la palabra «licor». Tras un primer instante de perplejidad, el rigor intelectual de los presentes llevó a que la palabra fuera sometida igualmente a debate, advirtiéndose, así, que lo que a primera vista parecía un término sencillo, de significado cierto y comúnmente establecido, era en realidad una palabra cuya significación no todos compartían. De este modo fue como se dieron cuenta de que la esencia del debate era la significación misma de la palabra, y no si un fluido, del tipo que fuera, pasaba o no por el sistema nervioso. A raíz de esta

anécdota, Locke deduce que el debate filosófico y científico de mayor rigor pasa necesariamente por el análisis lingüístico.

Aunque exenta, por necesidad, de las complejidades de su contexto, podemos afirmar que la anécdota que Locke relata anticipa las importantes *Contribuciones a una crítica del lenguaje* que Fritz Mauthner empezó a escribir en 1892, y donde postuló que la filosofía, entendida como teoría del conocimiento, es ante todo una crítica del lenguaje²¹⁰. Esta idea, refundada por Wittgenstein en su *Tractatus* de 1921²¹¹, impregna al grupo de autores que de forma más o menos heterodoxa pueden situarse en la estela del giro lingüístico, desde los filósofos analíticos norteamericanos a los pensadores de la hermenéutica continental:

La obra entera de Wittgenstein comienza preguntándose si hay una relación verificable entre la palabra y el hecho. [...] Wittgenstein nos obliga a preguntarnos si *puede hablarse* de la realidad, si el habla no será solo una especie de regresión infinita, palabras pronunciadas a propósito de otras palabras. (Steiner, 2006: 37-38).

A partir del *linguistic turn* y de la mano de los juegos de lenguaje de Wittgenstein, la crisis del *logos* occidental sitúa su epicentro en la consideración anti-esencialista del lenguaje y, por extensión, en una relatividad terminológica de base que afecta, en primer lugar, al ámbito de las ciencias y la filosofía, para luego anegar las cuencas de la literatura contemporánea. La crisis del *logos* es, al fin y al cabo, crisis del lenguaje. Massimo Cacciari escribe al respecto: «La

²¹⁰ Véase la traducción española de José Moreno Villa —original de 1911— de las *Contribuciones a una crítica del lenguaje* en Mauthner, 2001. Borges admiró a este autor y acusó su influencia en numerosos textos. La relación entre ambos ha sido estudiada de forma específica por A. Echevarría Ferrari (1980) y S. G. Dapía (1999).

²¹¹ Nos referimos a la proposición 4.003, donde Wittgenstein escribe: «Toda filosofía es “crítica lingüística”» (2009a: 35). En este mismo párrafo, Wittgenstein advierte entre paréntesis que su postulación no comparte enteramente «el sentido de Mauthner». Dado que lo que a nosotros nos interesa es destacar la centralidad que ambos conceden al lenguaje en las operaciones del pensamiento, no nos detendremos a distinguir los dos modelos de crítica que ambos desarrollan, para lo cual remitimos al lector al ensayo de Vicente Sanfelix Vidarte, «La filosofía como crítica del lenguaje» (2005), expresamente dedicado a esta cuestión.

filosofía solo puede referirse al lenguaje *ahora* en obra. Si sobrepasa estos límites, se traicionaría: se convertiría en búsqueda de la esencia o utopía» (1982: 99).

Umberto Eco (2002: 36), por su parte, ejemplifica esta puesta en crisis del sentido cuando trata de argumentar lo difícilmente definible que resulta el irracionalismo fuera de su relación con la diferencia, es decir, de su oposición a una noción particular de razón, pues la lógica de Aristóteles no es la lógica de Hegel, así como *Ratio*, *Ragione*, *Raison*, *Reason* y *Vernunft* no significan lo mismo. La permanencia de la palabra no resiste a los ejes diacrónicos —de la época de Aristóteles a la de Hegel— ni sincrónicos —de una a otra lengua, de una a otra comunidad de hablantes. Dado que la palabra es acumulación histórica de sus sememas o acepciones, la filosofía, el conocimiento, la epistemología —advierten estos autores— debe someterse indefectiblemente a una visión crítica sobre el lenguaje que nos conforma. En cuanto que los supuestos ahistóricos de la terminología carecen de fundamentos reales, la epistemología, como asevera Rorty (1979), no puede más que convertirse en una forma radical de hermenéutica.

El término *razón*, empleado por Eco para poner en tela de juicio la univocidad del significado, es característicamente abstracto y abarcador. Sin embargo, no solo la filosofía encuentra obstáculos de este tipo. Conforme la teoría física avanza, los elementos en que se subdivide la realidad se multiplican a escala nanométrica —átomos, quarks, fotones...—, dificultando su observación directa y la verbalización de su comportamiento y características. En un artículo de 2014, el físico Sidney Perkowitz refiere que, otro físico, el austríaco Anton Zeilinger, aplicó en 2011 un cuestionario con dieciséis preguntas de opción múltiple a una treintena de especialistas en teoría cuántica, interrogando acerca de sus conceptos básicos y de su interpretación. «Ninguna de las posibles respuestas recibió apoyo unánime [relata Perkowitz], pues muchas de las preguntas provocaron un amplio rango de opiniones» (2014: s. p.). La comparación con la anécdota de Locke sobre el *liquor* que recorre los filamentos nerviosos es evidente.

Como era de esperar, no solo la filosofía del lenguaje, sino también la de la ciencia, ha sido permeable a este relativismo lingüístico, ya sea cuestionando — como Locke— la objetividad de los lenguajes científicos, o bien argumentando que la propia teoría científica antecede y condiciona la experiencia práctica. El primero de estos casos es de sobra ilustrado por Thomas Kuhn en su célebre *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), mientras que la segunda de estas posturas la hallamos en el controvertido libro de Paul Feyerabend *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*, publicado originalmente en 1975. En definitiva, estos autores advierten que la estructura científica y sus construcciones teóricas intervienen en la propia realidad que describen y tratan de explicar, por lo que sus resultados no pueden más que ser relativos. Como en una suerte de convencionalismo extremo, las definiciones (lingüísticas) que propone el conocimiento de la ciencia *crean* los objetos mismos de su conocimiento. José Ortega y Gasset ya dejó constancia de ello, como vimos más arriba, al predecir la influencia que sobre nuestra percepción del mundo tendrían las revolucionarias teorías físicas de Einstein²¹².

Jaume Aurell ha señalado que también desde el punto de vista historiográfico el giro lingüístico «ha dado como consecuencia una acusada tendencia al relativismo» (2004: 5). Desde la perspectiva del giro lingüístico, el historiador se limita a construir una narración fundamentada en la autoridad de otras narraciones. Surge así la ecuación «historicidad del texto = textualidad de la historia», que disuelve el afán objetivista de la disciplina histórica negando su

²¹² Así ha ocurrido también con la teoría literaria de las últimas décadas, convertida en matriz determinante de muchas ficciones. Es conocida la relación intertextual que la literatura de Vila-Matas mantiene con teóricos y críticos contemporáneos como Maurice Blanchot o Roland Barthes, hecho que queda patente en algunas de sus novelas, como *Bartleby y compañía*, *Doctor Pasavento* o *Perder teorías*. Gisela Bergonzoni ha dedicado buena parte de su tesis doctoral a iluminar la presencia de Barthes en la obra de Vila-Matas: *La préparation du roman contemporain: présence de Barthes et retour de l'auteur chez Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas et Henri Raczymow* (2017). Por otra parte, de nuestra propia tesis se deducen con claridad las relaciones entre la teoría literaria de Borges y algunas de las principales corrientes actuales de crítica textual (véase el apartado 3.1.3. «La teoría literaria de Borges, reescrita por Vila-Matas»). Mientras que, de forma más específica, en otro lugar hemos dedicado nuestro interés a la relación entre algunas teorías orientadas a la función del lector y la narrativa de Roberto Bolaño: «De palabras y huellas: paralelismo y subversión de los procesos de investigación criminal y de lectura en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño» (Aznar Pérez, 2016).

capacidad para representar la realidad y atacando el tradicional imperativo de la historiografía clásica: las formas de autenticidad-verificabilidad del pasado.

Si Schleiermacher intuyó en el siglo XIX la necesidad de interpretación en el seno mismo de la comunicación intersubjetiva, el siglo siguiente, con la eclosión de la filosofía del lenguaje, ve extenderse los confines de la interpretación a la totalidad de los ámbitos del hombre. La misma teoría de los actos de habla ideada por el británico John L. Austin (1962) y desarrollada por Searle en su libro *Speech Acts* (1969), demuestra que los llamados «hechos institucionales», es decir, aquellos hechos que dependen del acuerdo humano, existen siempre dentro de un sistema de reglas; reglas que, inexorablemente, han de ser interpretadas. Esta idea nos remite inevitablemente a la noción de comunicación como traducción que proponía Steiner en su importante libro de 1975, *Después de Babel*: «La traducción está implicada formal y pragmáticamente en cada acto de comunicación, en la emisión y en la recepción de todas y cada una de las modalidades del significado» (Steiner, 2001: 13). Y nos invita a pensar que si no es el mundo mismo el que se pone en duda, sino su representación lingüística, sígnica —a continuación analizaremos la tendencia de Cassirer a sustituir el mundo por su *imagen* en su teoría de las formas simbólicas— hablaríamos con mayor rigor de relativismo semiótico, o, a partir de trabajos como el de Rojas Osorio (2001), de un relativismo que nace en la convergencia entre los giros lingüístico, hermenéutico y semiológico. A partir del giro lingüístico, son las palabras y el estudio de su ordenación y su función en el discurso las que realmente cuentan en las narraciones histórica y filosófica; un discurso para cuyo entendimiento no disponemos de una providencia prediscursiva, como bien señaló Foucault (1971: 5) en su lección inaugural de 1970 en el Collège de France.

Según leemos en el volumen antológico de José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan sobre las teorías literarias del siglo XX, aquellas derivadas de este giro no se permiten presuponer «que los conceptos y los procedimientos del metalenguaje teórico son apropiados —sin haber sido sometidos a una crítica exhaustiva de sus preconcepciones— para la comprensión o el conocimiento de la “cosa” de que hablan» (2005: 23). Bien porque la realidad se considere una proyección subjetiva y la referencia sea inestable, o bien porque entendamos el

mundo como una construcción lingüística en cuyo juego los significados son relativos: el sentido se mueve y su determinación a través de la escritura se vuelve, *realmente*, imposible. De hecho, aceptando como hipótesis de trabajo la noción de mundo construido por nuestra red de significados y sentidos, es como se admite la cesión inexorable de la epistemología en favor de la hermenéutica; un paso que, como veremos, nos condena al errático círculo de la interpretación.

CAPÍTULO 3. LA CUESTIÓN DE LA REALIDAD COMO PROBLEMA

3.1. *La condena del* homo hermeneuticus²¹³

La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma.

«La biblioteca de Babel», *Ficciones*

J. L. BORGES

Venimos al mundo para repetir lo que quienes
nos antecedieron también repitieron.

Mac y su contratiempo

E. VILA-MATAS

3.1.1. El mundo y la *imagen del mundo*

Escribir: emitir, marcar, signar, inscribir, señalar, figurar, apalabrar:
poetizar: teatro de la lengua, retablo del mundo: simulacro.

Suma crítica

S. YURKIEVICH

Si en los dos capítulos anteriores hemos indagado, por un lado, la tendencia histórica de Occidente a problematizar el lenguaje hasta abocarlo a una verdadera crisis, y, por otro, la idea de una cosmovisión textual —que entiende el mundo a través del prisma del lenguaje—, la continuación del silogismo nos

²¹³ Johannes A. Smit utiliza ya el concepto de *homo hermeneuticus* en su ensayo homónimo de 1997 sobre narrativa histórica en la semiosfera.

invita a cuestionar qué tipo de manifestaciones estéticas brotan del contacto con una noción de realidad que asume para sí misma las condiciones de un lenguaje en crisis: indeterminación, imperfección, dinamicidad, apertura, relatividad. Para ello debemos internarnos en las fauces de una expresión radical, la del vanguardismo que extremó su manera de hacer con la asunción del silencio como cualidad estética, para después, a través de la noción de «existencialismo textual», abordar el resurgir de una narrativa que no solo ha aprendido la lección, sino que propone un profundo replanteamiento de nuestra forma de leer la tradición; aquella que acepta con naturalidad el modelo de una realidad convencional, socialmente acordada, pero sobre todo aquella que se enfrenta a la realidad como un problema²¹⁴.

Prácticamente desde su origen, la historia del pensamiento de Occidente — desde el griego Parménides hasta Bertrand Russell, sin olvidar a Berkeley, Hume o Schopenhauer— ha abundado en planteamientos que cuestionan la concepción de una «realidad exterior», bien sea dudando de nuestra capacidad para conocerla o ya de su propia existencia. De forma muy sintética, podemos destacar dos maneras de entender y afrontar la violenta tensión a que la idea de realidad se ha visto sometida al menos desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Una de ellas, característicamente moderna, tiene relación con el perspectivismo y con la conciencia de que no podemos aprehender la realidad total desde un único punto de vista, lo cual no quiere decir que aquello que no podemos ver no exista. La respuesta más reveladora que el escritor propone ante este conflicto la encontramos en la narración polifónica, en la multiplicidad de voces narrativas que nos cuentan un mismo hecho desde distintos puntos de vista, apelando siempre —no lo olvidemos— a una realidad existente. Esta narración polifónica, así bautizada por Mijail Bajtin en su obra *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936), supone la base misma del realismo literario

²¹⁴ En *El hombre sin atributos*, publicado por vez primera en 1943, Musil escribe lo siguiente: «Una experiencia posible o una posible verdad no equivale a una experiencia real unida a una verdad auténtica, menos el valor de la veracidad, sino que tiene, al menos según la opinión de sus defensores, algo muy divino en sí, un fuego, un vuelo, un espíritu constructor y la utopía consciente que no teme la realidad, sino que la trata mejor como problema y ficción» (2010: 18-9). Vila-Matas parafrasea este importante pasaje en «Doctor Finnegan y Monsieur Hire», publicado en *El País* y recogido después en *Impón tu suerte* (2018).

moderno. Por otro lado, en la postmodernidad —entendida aquí desde un punto de vista más filosófico que socio-económico²¹⁵— nos encontramos con la asunción por parte del escritor de que tanto el mundo como el sujeto, ya solo entendible como concepto metodológico, son constructos teóricos, lingüísticos o textuales, al menos en la forma en que el hombre puede aproximarse a ellos: en la forma en que son *para* el hombre. Como ha escrito Julia Kristeva: «Le sujet n'est jamais, le *sujet* n'est que le *procès de la signifiante*, et ne se présente que comme *pratique signifiante*»²¹⁶ (1974: 188). En definitiva, de forma general no se pone en duda la *realidad*, sino su percepción, la forma humana de acceder a ella.

Tanto la interpretación como la traducción, en cuanto actividades mediadoras, necesitan de la diferencia y la multiplicidad para ser y desarrollarse. Por eso no tendrían sentido en el mundo proyectado por los universalistas, ni en la concepción isomórfica del mundo según las Escrituras. Al contrario, el caldo de cultivo ideal para el crecimiento de una cosmovisión hermenéutica es el relativismo, con sus distintas formas de mirar, de percibir, de entender o de ser, aunque la noción misma de relativismo lleve implícita la controversia. En cualquier caso, resulta más que atendible el rechazo que la idea de relativismo suscita generalmente en los círculos más convencionales de la comunidad científica. Además, no son despreciables sus razones, pues resulta *lógico* que aquello que se mueve en la dirección del conocimiento —al menos, un tipo particular de conocimiento— rehuya la posibilidad vertiginosa de una multiplicidad de direcciones o, en el más radical de los casos, de un callejón sin salida. Sin principios, sin un fundamento absoluto, sin un punto de referencia fijo,

²¹⁵ Para esta apreciación asumimos una doble génesis de la postmodernidad, entendiendo que hay quienes sitúan su origen desde un punto de vista filosófico, generalmente vinculado al filósofo alemán Friedrich Nietzsche y, por extensión, al comienzo del siglo XX (Nietzsche fallece justamente en 1900). No en vano, el filósofo alemán Jürgen Habermas titula el cuarto capítulo de su *Discurso filosófico de la modernidad* (2008) «Entrada en la postmodernidad: Nietzsche como cambio de escena». Por otro lado, hay quienes consideran, desde un punto de vista socio-económico, que el inicio de la postmodernidad puede situarse a partir de la II Guerra Mundial, con el auge del capitalismo tardío hacia 1945 y de las sociedades postindustriales hacia finales de los años cincuenta (Jameson, 1991).

²¹⁶ Trad. propia: [El sujeto nunca es. El *sujeto* es solo un *proceso de significación* y aparece únicamente como una *práctica significante*].

la tarea del conocer se vuelve cuando menos enormemente compleja. Ello no impide su ardua y difícil prosecución, en la cual la comprensión hermenéutica y la ficción misma representan un papel crucial, como atestiguan las palabras tantas veces citadas que Borges escribe en «El idioma analítico de John Wilkins»: «La imposibilidad de penetrar el esquema divino no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios» (2009: 112). Esta es la misión del escritor actual, que, como Don Quijote frente a los molinos, combate un poder desbordante, pero a diferencia del hidalgo manchego es plenamente consciente de la precariedad y el rudimento de las herramientas de que dispone.

Aunque ya hayamos indagado la especificidad lingüística y ulteriormente semiótica de cierto tipo de relativismo, cabe señalar que se trata de una manifestación —tal vez una ramificación— del problema nuclear de la filosofía moderna, que bajo diferentes nombres y perspectivas hemos ido abordando hasta el momento: ¿puede conocerse el mundo? ¿qué función realiza el lenguaje dentro del proceso del conocimiento? Aunque autores como Descartes o Locke representan hitos de la tradición que interroga la relación conflictiva entre el sujeto cognoscitivo y el objeto de conocimiento, sin duda fue Kant quien sentó las bases de la deriva relativista con su distinción entre el mundo interpretado, tal y como lo percibimos —al que llama *fenómeno*— y el mundo objetivo, la «cosa en sí» —a la que denomina *noúmeno*. Para entender mejor su grado de responsabilidad en esta materia, leamos lo que el filósofo de Königsberg escribe en su *Crítica de la razón pura*, de 1781:

Nuestro conocimiento se origina en dos fuentes fundamentales del espíritu: la primera es la facultad de recibir representaciones [...], la segunda es la facultad de conocer un objeto mediante esas representaciones; por la primera nos es *dado* un objeto, por la segunda es este *pensado* en la relación con aquella representación [...]. Intuición y conceptos constituyen, pues, los elementos de todo nuestro conocimiento. (Kant, 1991: 58)

Para Kant, los *conceptos* o categorías del entendimiento y la *intuición* sensible inciden sobre los datos empíricos, esto es: las *sensaciones*. De este modo, el conocimiento es concebido como una construcción del espíritu, que, coexistiendo con un mundo exterior objetivo e independiente del conocimiento, singulariza nuestra visión del mundo. No es posible la percepción pura. De ahí que el relativismo según el cual las categorías de la lengua inciden sobre la percepción del mundo pueda ser considerado el trasunto lingüístico de la clásica formulación kantiana (Bruzos Moro, 2001-02: 145-46). De hecho, el giro lingüístico es eje de la transición entre el relativismo cognitivo, que niega el carácter absoluto y objetivo del conocimiento, y el relativismo lingüístico, para el que las particularidades de cada lengua natural condicionan el pensamiento y la percepción del mundo de sus hablantes.

Ahora bien, aunque Kant realiza un acto revolucionario al desviar la atención del mundo hacia el conocimiento que tenemos de éste, en ningún caso pone en duda la existencia objetiva de la realidad, del mundo de las cosas, sino que más bien se opone a un idealismo extremo al defender la dualidad autónoma de la *percepción* y el *ser* de las cosas. Recordemos que el pensador irlandés George Berkeley —considerado el padre del idealismo por Schopenhauer y autor de un idealismo dogmático por Kant— introduce este principio con el enunciado «Su *esse* es su *percipi*» (2013: I, 3), argumentando en contra de la existencia absoluta de las cosas impensadas en su *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, de 1710. A esta identificación entre la esencia y la percepción de las cosas se opone Kant, como posteriormente también hace Husserl al enunciar la distinción cualitativa de su «idealismo fenomenológico-trascendental»²¹⁷. Ni Kant ni Husserl llevan al extremo su negación del mundo como tal. De modo que habremos de esperar al desarrollo posterior de la fenomenología y de la teoría del conocimiento de autores como Ernst Cassirer para asistir a una nueva fase de la cuestión en la que se debaten las reflexiones sobre el mundo y sobre su imagen.

²¹⁷ «Ante todo: el idealismo fenomenológico no niega la existencia real del mundo [...]» (Husserl, 1962: 386)

Sabemos que la vinculación isomórfica entre pensamiento y lenguaje y, más concretamente, la idea del lenguaje como constructor del mundo, es antigua y puede remontarse a la tradición bíblica y al misticismo judío, pero sus formulaciones modernas más influyentes se hallan, como vimos, en la teoría «Hamann-Herder-Humboldt» y en la filosofía del lenguaje anglosajona que parte de los trabajos de Gottlob Frege. De hecho, al ocuparnos del «giro lingüístico primitivo» ya sugerimos el importante papel de Wilhelm von Humboldt como promotor del relativismo lingüístico, por la manera en que este autor concibe y entiende el vínculo entre la apertura del mundo particular de cada lengua y la experiencia intramundana, haciendo del lenguaje el promotor primero del *Volkgeist* o espíritu del pueblo. Recordémoslo a través de sus propias palabras: «Como en el seno de una misma nación la lengua recibe el efecto de una subjetividad homogénea, puede decirse que en cada lengua está inscrita una manera peculiar de entender el mundo» (Humboldt: 1990: 82-83).

Cristina Lafont, quien ha estudiado en profundidad la vertiente alemana de este fenómeno, puntualiza que el lenguaje cumple la función de apertura del mundo no porque refleje a todos los entes, sino por su estructura *holista*, que permite la aparición del mundo como un «*todo ordenado*» (1993: 42). Pero Humboldt, como Kant, reconoce el *mundo de las cosas*, mientras que para los neokantianos como Cassirer el lenguaje es demiurgo del único mundo posible que podemos alcanzar, es decir, aquel creado a través del lenguaje. El constructivismo de Jerome Bruner lo afirma sin ambages: «[...] El lenguaje no solo transmite, sino que crea o constituye el conocimiento o “realidad”» (1998: 208). Por eso decíamos antes que la «imperfección» del lenguaje no es tal, pues si el lenguaje mismo dibuja los límites del mundo no tiene sentido buscar un mundo más allá de esos límites.

En su inmensa obra *Filosofía de las formas simbólicas*, de 1971, Cassirer introduce el lenguaje, el arte, el mito y la ciencia como formas simbólicas de carácter apriorístico a través de las cuales el espíritu crea el mundo de los objetos de la conciencia. Dado que el lenguaje es la forma simbólica fundamental, de la que dependen tanto la función mitopoyética como el conocimiento de la ciencia, resulta sencillo interpretar que sobre él recae la mayor carga *creadora* de la realidad. A este respecto, es importante señalar que, a partir de esta

interpretación, el mundo y la *imagen del mundo* —separados en Kant, en Humboldt y en Husserl— pasan a ser una única entidad indivisa. Las «cosas» que lo conforman, como aclara Schaff (1967: 56), son los objetos del conocimiento y de la ciencia, y no los objetos o cosas en el sentido vulgar de la palabra. Las cosas son construcciones simbólicas de enorme autonomía, por lo que al estudiar el lenguaje —principal forma simbólica—, debe comprenderse su participación en la formación de las representaciones, que desde este punto de vista son el único mundo de los objetos posible. Es en este sentido como Ernst Cassirer, en cuanto que representante del neokantismo, se opone al dualismo del maestro y critica la teoría del espejo según la cual el lenguaje es «reflejo» fiel del mundo de las cosas²¹⁸. Al contrario, la imagen del mundo es el mundo. Como ha escrito Hilary Putnam: «Sé perfectamente que la percepción incontaminada no existe [...], pero esto no significa que ésa no sea una percepción de la forma en que las cosas se encuentran verdaderamente» (1999: 118).

Esta fragmentación de lo real en unidades sýgnicas cuya existencia depende de su capacidad relacional —y no sustancial— mantiene una fuerte conexión con la correspondiente fragmentación del sujeto, del Yo. La realidad, ya nunca más entendida como un ente inmóvil frente al cual nos situamos y actuamos de forma pasiva, ha de ser construida por la subjetividad; una subjetividad construida, a su vez, por esos fragmentos de realidad percibida y por el conjunto de las demás subjetividades. Siguiendo la esclarecedora metáfora de Henri Bergson (1964: 29

²¹⁸ Por estos mismos argumentos, el idealismo de Cassirer ha sido fuertemente criticado por algunos de sus comentadores, como el marxista Adam Schaff (1967: 63), quien ve en la negación de la realidad externa una «mistificación indiscutible» y denunciado incluso en el convencionalismo extremo de algunos neopositivistas, como el Wittgenstein del *Tractatus* (1921) o el Carnap de *The Logical Structure of the World* (1928). Sin embargo, para nosotros «la intromisión evidente de la especulación filosófica» que critica Schaff (1967: 63) no es motivo suficiente para descartar las teorías de Cassirer, principalmente porque no está entre nuestros propósitos refutar o confirmar sus tesis, sino valorar la impronta directa o tangencial de esta perspectiva en el ámbito de la literatura actual. De la misma manera, aunque tomemos en consideración los argumentos de Bertrand Russell contra las teorías verbalistas, esto no nos disuade de valorar su relevancia histórica. Concretamente es en *An Inquiry into Meaning and Truth* donde Russell (1951: 149) señala que el objeto de las palabras es ocuparse de cosas que son algo distinto de las palabras: al pedir el almuerzo en un restaurante, no solo ajusto unas palabras con otras dentro de un sistema codificado, sino que provocho la aparición de los alimentos. Por ello Russell afirma que, en contra del mito, de la metafísica antigua y de la religión, para los que «Al principio fue el Verbo» —véase también el famoso versículo evangélico de Juan, I, 14— en realidad al principio fue lo que expresa el verbo, lo que causa la invención misma de las palabras. *Palabras* o cosas, en los términos de este enunciado se dirime el debate que nos ocupa.

ss.), podemos entender la memoria como un gran ovillo del cual sobresalen algunos nudos a los que llamamos recuerdos. Este ovillo, tal cual está descrito, puede considerarse una identidad incompleta. Ahora bien, el hombre, en su afán denodado por buscar siempre formas de coherencia, rellenará los espacios vacíos construyendo la unión de esos nudos-recuerdos.

Asimismo, no solo nosotros participamos en la construcción de la propia identidad, sino que entra en juego también la figura del Otro, la alteridad *contra* la cual nos definimos. Nuestra subjetividad se ve influida, entonces, por la subjetividad de los otros, que participan en la reconstrucción —ficcional, si se nos permite— de esos espacios en blanco que mutilan el ovillo de la memoria. Así, el Yo se conforma también con las narraciones del Otro, a través de la reconstrucción de un pasado que ya no nos pertenece, y en las relaciones intersubjetivas a las que nos enfrentamos diariamente. Desde el punto de vista heideggeriano, el Ser-ahí o *Dasein* implica una reinterpretación constante de la identidad del sujeto, cuya conformación, a través del más mínimo recuerdo, es también narración.

Fruto de su profunda conciencia temporal e histórica —aquella que abiertamente asume el pensamiento hermenéutico, de Heidegger a Ricoeur—, el ser contemporáneo acusa el sentimiento trágico de una experiencia que solo puede ser presente: el pasado es irrecuperable y en su reconstrucción resulta imposible no hacerlo presente; y el futuro, del cual jamás tenemos experiencia como tal, solo es concebible desde el presente y, una vez alcanzado, inevitablemente se *presentiza*. En literatura, esta fijación por el presente da lugar a la eclosión del fragmento como forma literaria, que tiene en Baudelaire a su primer gran exponente moderno, y a procedimientos narrativos como el célebre *stream of consciousness* del modernismo europeo —decretado por William James en *The Principles of Psychology* (1890) y llevado a la práctica novelística por autores como Marcel Proust, James Joyce o Virginia Woolf—, en un intento por apresar con el lenguaje el flujo caótico del pensamiento y lo efímero del tiempo: el tiempo del cuerpo, de los procesos fisiológicos, de la sociedad industrial y de consumo. También las formas de recreación abiertamente subjetivas o parciales del pasado, como las que han revolucionado el género de la novela histórica desde *Il nome della rosa* (1980), de Umberto Eco, hasta

Muerte súbita (2013), de Álvaro Enrigue, son consecuencia de esta preocupación²¹⁹.

Por supuesto, la debilitación de la idea de sujeto entendido como entidad objetiva y esencial no solo se apoya en la concepción existencialista del hombre —constituido por sus propias acciones y no por una esencia o naturaleza trascendental, en la línea del pensamiento que Sartre expuso en *El existencialismo es un humanismo* (1946)—, sino que hunde sus raíces de una manera muy particular en las teorías psicoanalíticas que van de Freud a Lacan²²⁰. Por su parte, Zygmunt Bauman, quien no habla de postmodernidad sino de «modernidad líquida» (1999; 2005), entiende la construcción de la identidad del sujeto por sí mismo como un elemento característico y fundamental de nuestra sociedad. Frente a una identidad fija nos encontramos con una identidad maleable, voluble, permeable, que ha de reinventarse constantemente para sobrevivir en un mundo globalizado que actúa como disolvente, y en el que cada vez somos más dependientes del Otro. Si tradicionalmente se entendían las identidades culturales delimitadas, en gran medida, por la localización geográfica, en la era de la globalización la identidad cultural se construye de forma colectiva a través de pequeños núcleos atravesados por las ondas de radio, televisión e internet: profesiones, aficiones, adicciones, en las que grupos humanos comparten léxicos creados por y para ellos mismos. La identidad, en el sentido que Bauman le otorga, llegó a la vida de los hombres y las mujeres modernos como una ficción, y se instaló como un hecho. La creación de una

²¹⁹ Véanse las célebres apostillas a *El nombre de la rosa*, en Eco, 1984. Para una aproximación panorámica desde el marco de los estudios literarios hispanoamericanos, véase el volumen *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad* (1997), coordinado por Karl Kohut. De forma más específica, en otro lugar hemos analizado la confluencia entre historia y ficción a través de la deconstrucción genérica de la crónica y la novela policial en un texto comúnmente considerado paradigmático del postmodernismo latinoamericano: «El anuncio de una muerte crónica: Gabriel García Márquez y la deconstrucción de una novela» (Aznar Pérez, 2016).

²²⁰ La aportación del psicoanálisis a este tema no se reduce a la escisión freudiana del Yo. Por ello no podemos dejar de mencionar el problema de la libertad y su relación con la fragmentación del sujeto. Desde la filosofía de Kant, es en la imaginación donde se fraguan los deseos. En cambio, a partir del psicoanálisis los deseos pasan a ser una construcción socio-política, y esto conduce directamente a una problematización de la libertad, ligada hasta entonces al deseo y a sus satisfacciones. Es así como en la postmodernidad la imaginación se convierte en el campo de batalla de las ideologías, y cómo la libertad, elemento constitutivo de la identidad personal, se pone radicalmente en duda.

identidad flexible se plantea, entonces, como una forma de supervivencia en una sociedad que nos fuerza al movimiento y al cambio: el Yo se configura como una suerte de autorrealización reflexiva, abocada a la constante inconclusión debido a la falta contemporánea de un *telos*.

Los constructivismos filosófico y psicológico, bajo el amparo del giro lingüístico, reconocen la intervención del hombre en la construcción del mundo como *nuestro* mundo. En su libro *Filosofía, literatura y giro lingüístico* (2004), Julián Serna Arango rompe la dicotomía tradicional lenguaje-pensamiento y, siguiendo las ideas de filósofos como Wittgenstein o Heidegger, lingüistas como Benveniste o psicólogos como Bruner, habla del mundo como proyección o construcción lingüística, refiriéndose al resultado de esta inversión con el extraño aunque sugestivo enunciado de «mundo apalabrado». Antes, y con precisión de cirujano, Octavio Paz escribió: «El mundo es un orbe de significados, un lenguaje» (1984: 5). Pero un lenguaje autónomo, que ya no es principio organizador del mundo ni garante de su representación, que se ha convertido en *cosa*, como sugiere Foucault en *Les mots et les choses* (1966), y por tanto en objeto de estudio. Se ha quebrado la alineación entre sujeto representador, lenguaje representante y mundo representado, por lo que se vuelve necesario articular nuevos modos de conocer e interpretar esta cosmovisión quebrada.

Para entender mejor esta idea es interesante recordar el imperio de Kublai Khan que Italo Calvino describe en su obra *Le città invisibili* (1972), y que bien puede servir para ilustrar nuestra concepción de la imagen (textual) del mundo²²¹. Aunque en el relato de Calvino el imperio del último gran kan mongol se identifique fácilmente con el mundo globalizado del capitalismo tardío, ampliar el alcance de la referencia no desdibuja ni mucho menos el valor de la imagen: un imperio tan vasto y descomunal, tan inabarcable, inaprehensible e incomprensible, tan difícilmente reductible por la razón humana, que el Emperador *necesita* que Marco Polo le describa sus territorios y le *relate* —que narre, dote de sentido, invente y, en última instancia, ficcionalice— las ciudades que lo conforman. Este territorio excesivo, imposible de cartografiar, es el mundo

²²¹ Para una aproximación general al texto de Calvino, véase el artículo de Aurora Conde «Hechas de deseos y miedos. Sobre las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino» (2016).

sin fin y sin forma de la postmodernidad, que puede ser asumido como infierno o como liberación. Para escritores como Calvino, la ausencia de forma, la ausencia de límite, es un infierno (el infierno de la imposibilidad de conocer). De ahí su obsesión por la combinatoria, las proporciones matemáticas y las formas geométricas. En el otro extremo hallamos la obra de autores como Thomas Bernhard, para quien la liberación de lo informe da carta blanca al proceso de autoaniquilación, como en *Frost* (1963) o en *Amras* (1973). En la línea de Calvino puede incluirse sin reparos la apuesta literaria de Borges, quien también presta una atención muy especial a la geometría estructural y temática de sus textos, además de haber representado en varios de ellos el horror de lo inconmensurable, con imágenes tan poderosas como la «Ciudad de los Inmortales» o el «libro de arena»²²². Sin embargo, es difícil encasillar a Vila-Matas en uno de las dos orillas, pues su obra, dinámica e irregular, oscila entre las preocupaciones técnicas de raíz *oulipiana*, los juegos especulares de Borges y la libertad y el azar de la vanguardia más irreverente.

En un texto fundamental que puede ser calificado de «ficción crítica» —«El sueño de Coleridge»—, Borges alude al poema incompleto que Samuel Taylor Coleridge escribió a raíz de un sueño que presuntamente tuvo acerca del palacio del emperador Kublai Khan. Borges refiere que este sueño tuvo lugar en 1797, que la relación del mismo se publicó en 1816 y que veinte años después apareció en París la primera versión occidental de una historia universal persa, donde se dice que en el siglo XIII el emperador Kublai Khan mandó construir un palacio que había soñado. Según estos datos Coleridge soñó con dicho palacio sin saber que antes lo había soñado el emperador. Lejos de asumir este fenómeno como una coincidencia —recordemos el rechazo de lo informe— Borges traza una hipótesis que interesa especialmente a nuestra discusión en torno a las distinciones o identificaciones entre el mundo y su imagen. Primero, como si se tratara de una sucesión lógica o una serie matemática, Borges propone que dentro de número indefinido de siglos alguien habrá de soñar el mismo sueño, con el mismo palacio, y sin saber que antes lo soñaron otros le

²²² Respectivamente, en «El inmortal», recogido en *El Aleph*, de 1949, y «El libro de arena», incluido en el libro homónimo de 1975.

dará forma de un mármol o de una música. Pero después esboza otra explicación, que describe con estas palabras:

Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead), esté ingresado paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales. (Borges, 2010: 23)

Siquiera metafóricamente, el mundo y su imagen, el palacio y el poema, son iguales. Por eso, en el texto de Calvino, para el emperador Kublai Khan su imperio no es otro que el que le relata Marco Polo. Un mundo creado y que nos impulsa a asumir la realidad no ya como fenómeno físico-biótico, sino como fenómeno socio-cultural (Serna Arango, 1994: 69). El concepto sólido y universal de realidad se diluye desde el momento en que el sentido de las palabras —que dan forma al pensamiento— y la identidad de los individuos solo tienen lugar dentro de un contexto determinado y compartido con el Otro. En la grieta y en el intersticio, en la heterogeneidad del líquido que ahora conecta los vasos comunicantes se libran los esfuerzos de la comunicación. Pero ¿de qué manera la renegociación de los términos que vinculan el lenguaje con la identidad individual y la imagen del mundo tiene su correlato en los planos del texto y la lectura?

3.1.2. Interpretación y *semiosis diferida* del texto

El azar cae de una hendidura construida en mitad de una suma sencilla;
como si en medio de las letras de otros libros existiese
todavía espacio para escribir nuevos libros.

Biblioteca.

G. M. TAVARES

De la universalización de la hermenéutica emprendida por Schleiermacher, y de la importancia que Heidegger confiere al lenguaje en el contexto de la experiencia humana, deriva la revisión del concepto tradicional de hermenéutica como interpretación textual del que parte el proyecto de Gadamer, cuyas repercusiones en el ámbito de la teoría literaria nos aventuramos a estudiar²²³. Combinando la recepción de ambos maestros con la dialéctica de Hegel, Gadamer propone su concepto de historicidad del texto y desarrolla sus tesis sobre los prejuicios del acto interpretativo y la «fusión de horizontes» entre texto e intérprete, fundamentales para entender el funcionamiento del círculo hermenéutico.

Esta vertiente del pensamiento hermenéutico reduce la experiencia del mundo al lenguaje y a la tradición cultural y simbólica en la que también se inscribe el sujeto. Como vimos más arriba, en el círculo hermenéutico los prejuicios y presupuestos del intérprete anticipan su comprensión del pasado —el texto de la historia—, que puede ser modificada y revisada a través del continuo diálogo intérprete-texto. Con esta apertura del sentido Gadamer impulsa eficazmente la superación del estructuralismo que de forma dispar se desarrolla en Europa y América durante las décadas de 1960 y 1970, y las ciencias humanas culminan

²²³ Aunque el grueso de la parte expositiva de la teoría histórica ha quedado relegado al capítulo primero de esta tesis —dado que ya hemos trabajado la aplicación de algunos conceptos teóricos en Borges y en Vila-Matas—, este apartado sobre las teorías críticas, hermenéuticas y de la recepción resulta necesario para entender mejor, en su contraste, los planteamientos propios que ambos autores elaboran en el interior de sus creaciones.

el recorrido inaugurado por los primeros detractores del positivismo, operando el paso efectivo de un periodo descriptivo a uno interpretativo.

Por supuesto, esto se traduce de forma patente en el auge de los estudios literarios *reading-oriented*, es decir, focalizados en la categoría del lector como figura central dentro del fenómeno literario. Para decirlo con otros términos: el interés por el objeto se ha visto sustituido por un enérgico y creciente interés por el sujeto. Si bien esta línea de estudio, ampliamente conocida como teoría de la recepción, trata siempre de cuestionar la posición pasiva del lector-intérprete, es decir, de no entenderlo como un simple receptor de estructuras y estrategias formales, este tipo de teoría prevé al menos dos procedimientos metodológicos distintos según se estudie el fenómeno receptivo de forma diacrónica o sincrónica. En el caso de esta tesis interesa prestar una atención especial al acto de recepción en su vertiente sincrónica y a la experiencia de lectura individual, en lugar de indagar el decurso histórico de la recepción de la obra.

Dentro de otro contexto podríamos rastrear esta tendencia, según Peter Hohendal (1987), en etiquetas tan variadas como «investigación del libro», «sociología del gusto», «hermenéutica», «teoría de la narración» o «investigación del estilo». Sin embargo, aunque el interés por la recepción del texto literario es mucho más antiguo que este movimiento crítico, resulta evidente el aumento del interés y de las publicaciones que dentro de este marco teórico concreto ha tenido lugar en los últimos cincuenta años. De hecho, podemos afirmar con precisión que una «nueva teoría» de la recepción estética tiene su origen a partir de la conferencia inaugural que Hans Robert Jauss pronunciara en abril de 1967 en la Universidad de Costanza, en Alemania, titulada «Historia literaria como provocación». Tras esta determinante intervención se produjo el cambio de perspectiva que ha motivado los sucesivos estudios de figuras clave de este movimiento como Wolfgang Iser, Peter Bürger o Arnold Rothe, quienes desarrollan sus principales trabajos en las décadas de 1970 y 1980.

Aunque en el marco de una estética general la fenomenología de la interpretación ya se interesaba en los años cincuenta por la naturaleza abierta de la obra de arte y su carácter multifacético y variable en relación con el acto perceptivo (Pareyson, 1960), el proceso de interpretación estética —en este

caso concreto: la lectura— ha sido durante los últimos años objeto de estudios que atañen directamente a la crítica de textos literarios. Pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de la lectura de una obra literaria? ¿En qué términos hablamos cuando proponemos aplicar la lectura del texto literario a la interpretación del mundo como texto?

Partimos, en primer lugar, de las teorías de Roman Ingarden expuestas en *La obra de arte literaria*, de 1931. Para este fenomenólogo polaco, discípulo de Twardowsky y de Husserl, la obra de arte tiene dos polos: uno que podríamos llamar artístico y otro estético. El artístico se refiere al texto creado por el autor —el objeto, la forma— y el estético a la concretización (*Konkretisation*) llevada a cabo por el lector según su disposición individual, guiada siempre por los diferentes esquemas del texto.

Según la teoría de Ingarden de los «espacios de indeterminación», desarrollada por Wolfgang Iser en *El acto de leer*, el lector concretiza la obra siguiendo una serie de pautas que a través de la constitución del sentido dan lugar a una cierta determinación de la obra. Sin embargo, debemos preguntarnos con Iser (1987b: 266) si esta determinación es de carácter puramente individual o si se encuentra sometida a la referencia de lo verdadero o lo falso. Por nuestra parte, consideramos que la interpretación individual del lector genera concretizaciones siempre diferentes, aunque sea mínimamente, de las de otros lectores —incluido el autor empírico—, principalmente porque la concretización de dichos espacios de indeterminación está sujeta al carácter subjetivo del lector —su fondo cultural, filosófico o religioso, entre otros— y a la diversidad inherente del lenguaje²²⁴

Recordemos que para la fenomenología la conciencia es siempre una conciencia *intencional*, proyectada desde el fenómeno. La posibilidad de existencia y de sentido del fenómeno —en este caso, literario— reside en el sujeto que lo experimenta, hacia el que se proyecta intencionalmente, de ahí que el texto exista solo en su encuentro con el lector (Szilasi, 1959: 32). Por tanto, en

²²⁴ «El concepto de un idioma normal o estándar no es más que una ficción fundada en la estadística [...]. Por uniforme que sea un contorno social, la lengua de una comunidad es un acervo inagotable y múltiple de partículas lingüísticas, de significaciones únicas y, en última instancia, irreducibles» (Steiner, 2001: 66).

cuanto que objeto intencional, la obra literaria ha de ser proyectada sobre sus propios espacios de indeterminación, entendidos incluso como pausas ofrecidas a la reflexión del lector (Iser, 1989: 293). De tal modo que el texto mismo como objeto artístico viene a ser una imagen esquemática, al modo de la *Gestalt*, que el lector *realiza* siempre individualmente²²⁵. Así la obra literaria no puede considerarse solo a través del texto en sí, sino que habremos de considerar los actos que lleva consigo el enfrentamiento del lector al texto. Al mismo tiempo, la recepción nunca comprende la extensión completa del texto, y la producción de su significado implica, por parte del receptor, el descubrimiento de lo no formulado, la formulación de lo no-dicho²²⁶.

De este modo, el lector *actualiza* la obra descomponiendo la densidad de la escritura según sus propias estructuras mentales y culturales, sus intereses, conocimientos, ignorancias y altibajos de atención durante la lectura²²⁷. Todos

²²⁵ El crítico inglés I. A. Richards investigó experimentalmente las diversas reacciones de los lectores ante un mismo texto en *Practical Criticism: A Study Of Literary Judgment* (1929). Recientemente, Júlía González de Canales ha estudiado la recepción de los textos de Enrique Vila-Matas en su libro *Releyendo a Enrique Vila-Matas: placer e irritación* (2016).

²²⁶ «[...] En cada perspectiva de una cosa se encuentran presentes cualidades cumplidas y cualidades no realizadas; y, por principio, es imposible hacer desaparecer absolutamente las cualidades no realizadas» (Ingarden, apud. Iser, 1987b: 266). Esto confirma el aumento proporcional de indeterminaciones en relación al aumento de las determinaciones de un texto. En la literatura contemporánea, característicamente múltiple, las líneas esquemáticas proyectadas por el texto se ven también multiplicadas, aumentando su nivel de indeterminación y, por consiguiente, el valor recreativo de la lectura.

²²⁷ Aplicado al ámbito de las artes digitales y, específicamente, de la literatura numérica, un especialista como Philippe Bootz (2000, 2007) ha desarrollado un modelo de comunicación en el que propone denominar a este conjunto de estructuras que multiplican las dimensiones interpretables de la obra con el término «profondeur de dispositif». Dentro de la literatura española actual, este proceso de actualización subjetiva goza de un interesante correlato ficcional en la novela de Rafael Reig *Lo que no está escrito* (2012), donde asistimos a la lectura, por parte del personaje de Carmen, de la novela que ha escrito su exmarido, y que ella interpreta atendiendo radicalmente a la representación mental que llamamos *profondeur de dispositif*, el cual actúa como un filtro de la estrategia cognitiva de lectura a la hora de decidir el significado de los signos. El personaje de Carmen no lee el manuscrito de forma «objetiva», sino que registra e interpreta constantes llamamientos a su situación personal. De forma similar sucede en *Mac y su contratiempo* (2017), de Vila-Matas, donde el personaje de Mac lee en la novela de su vecino Ánder Sánchez constantes referencias a su propia mujer, también llamada Carmen. En este sentido también en *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti habría un ejercicio similar de ficción crítica, cuando el redactor publicitario Juan María Brause recibe el encargo de escribir un guión de cine con personajes ordinarios y acaba desarrollando un mundo tan autónomo como la célebre ciudad de Santa María, un espacio de ficción interciable con el plano de la realidad y al que su propio creador acaba huyendo. Brotan, en este punto, las palabras con que Borges cierra su ensayo «Magias parciales del *Quijote*»: «¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser

estos factores condicionan las nuevas articulaciones del texto dando lugar a una verdadera recreación del mismo (Block de Behar, 1994: 78). De manera similar a como el sujeto reconstruye su identidad a través de las narraciones de su pasado y del pasado de los otros —siempre distintas del hecho sucedido— cuando realizamos una segunda lectura la secuencia temporal que se siguió en la primera es irrepetible. Por tanto, un conjunto de modificaciones tendrá lugar, irremisiblemente, en la experiencia lectora²²⁸.

En su artículo sobre «El proceso de lectura» (1987: 241), Iser propone la coexistencia de dos niveles: el «yo» ajeno que genera el texto, por un lado, y el «yo real», por otro. Estas dos entidades nunca se separan entre sí por completo, de modo que la participación del yo real es lo que asegura la exclusividad de cada lectura:

Cada lectura exige una operación *antológica*, personal, selectiva. El texto no es uniforme, comporta diferencias que orientan, en parte, la discriminación del lector, pero esas tendencias no permanecen ni determinadas ni definitivas, pueden variar desde el momento en que el texto aparece únicamente sometido a la *actualización* de la lectura. (Block de Behar, 1994: 73)

En la misma línea trazada por Georges Poulet en su «Phenomenology of Reading» (1969: 54), Wolfgang Iser afirma que «la convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia, y esta convergencia nunca puede ser localizada con precisión, sino que debe permanecer virtual, ya que no ha de identificarse ni con la realidad del texto ni con la disposición individual del lector»

lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben» (2010, II: 44).

²²⁸ Recordemos de nuevo las palabras de Stanley Fish, que aplicábamos más arriba al relativismo de la traducción: «It is impossible to mean the same thing in two (or more) different ways, although we tend to think that it happens all the time. We do this by substituting for our immediate linguistic experience an interpretation or abstraction of it, in which “it” is inevitably compromised» (Fish, 1980: 32). Véase nuestra traducción del texto de Fish en la nota 204.

(1987b: 216). En un libro cerrado, sobre la mesa, solo hay significantes en busca o espera de significados. Es el lector quien dota de valor trascendente a los signos materiales y contingentes de la escritura. El significado no existe fuera del acto de la lectura. De modo que el lector participa en la creación de una obra, en última instancia, imprevisible. La interpretación, como decíamos anteriormente, queda abierta, y la hermenéutica del texto no queda nunca reducida a darle un sentido, sino, por el contrario, a «apreciar el plural de que está hecho», como afirma Roland Barthes en *S/Z*, su emblemática y revolucionaria obra crítica de 1970.

Apertura, pluralidad, imprecisión o indeterminación: la idea muda su envoltorio, pero persiste anclada en una realidad histórica que la acoge necesariamente. El concepto de *indeterminación* puede referirse a una larga y compleja lista de acepciones que va de la filosofía a la física, pasando por la jurisprudencia, la lingüística y, por supuesto, la literatura. Desde las teorías del filósofo analítico W. O. Quine (1960; 1969) sobre la indeterminación de la traducción y las tesis de Iser sobre los «espacios en blanco», hasta llegar a las apreciaciones que Brian McHale (1993: 36) realiza sobre la relevancia de estos espacios en la literatura postmoderna, el problema de la indeterminación literaria se erige como el conflicto clave de la relación entre emisor y receptor, llegando a convertirse en una lente crítica a través de la cual podemos volvernos y revisar de forma renovada nuestra historia artística y literaria más reciente.

También Eco ha llamado la atención sobre esos «espacios en blanco», aduciendo en su obra fundamental *Lector in fabula* que el texto está plagado de ellos, de intersticios susceptibles de ser rellenados: «Un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él» (1993: 76). Además de Iser, McHale o Eco, el teórico norteamericano Terry Eagleton, en *El acontecimiento de la literatura*, también ha señalado que «mientras leemos, destacamos aspectos textuales, rellenamos indeterminaciones, establecemos contextos espaciales y temporales para diversos objetos imaginarios, examinamos nuestra experiencia pasada para dar sentido al texto» (2013: 255), y lo hacemos de una forma muy personal. Pero ¿cómo se rellenan esos espacios? ¿De qué manera se ejecuta el proceso que Eagleton refiere?

Además de las reflexiones de Umberto Eco sobre los límites de la interpretación²²⁹, para aclarar este punto es interesante su noción de *enciclopedia*, propuesta ya en su *Tratado de semiótica general*, de 1975, y retomada posteriormente. La enciclopedia es el «único modelo capaz de expresar la complejidad de la semiosis en el plano teórico, y también como hipótesis reguladora en los procesos concretos de interpretación» (Eco 1990: 289). La enciclopedia de Eco representa el conjunto de estructuras mentales y culturales que condiciona la comunicación individual y social. Dado que el modelo enciclopédico es contextual e histórico, en el proceso comunicativo —la lectura de una novela, por ejemplo— emisor y receptor tratan de aproximarse a la enciclopedia del otro aun a sabiendas de que no podrán hacerlo del todo.

En un sentido similar y en fechas muy próximas, George Steiner reflexiona acerca de un «lexicón personal», similar a la enciclopedia de Eco, pero íntimamente ligado al subconsciente, a los recuerdos y, en definitiva, a la personalidad del individuo:

Cualquier modelo de comunicación es al mismo tiempo un modelo de trans-lado, de transferencia vertical u horizontal de significado. No existen dos épocas históricas, dos clases sociales, dos localidades que empleen las palabras y la sintaxis para expresar exactamente lo mismo, para enviar señales idénticas de juicio e hipótesis. Tampoco dos seres humanos. Cada persona viva dispone, deliberadamente o por la fuerza de la costumbre, de dos fuentes lingüísticas: la vulgata corriente que corresponde a su nivel de cultura personal y un diccionario privado. Este último se relaciona de manera inextricable con su subconsciente y con sus recuerdos, en la medida en que son susceptibles de verbalización con el conjunto singular e irreductible y que compone la personalidad psicológica y semántica. [...] Todo gesto comunicante posee un residuo privado. El «lexicón personal» que hay en cada uno de nosotros codifica inevitablemente las definiciones, connotaciones y movimientos semánticos de que está hecho el discurso público. (Steiner, 2001: 66)

²²⁹ Véase el libro de Eco *I limiti dell'interpretazione*, de 1990.

En este sentido, la comunicación y, por extensión, la lectura, son procesos siempre abiertos e inconclusos. De hecho, ya en su clásico *Opera aperta*, publicado originalmente en 1963, Umberto Eco estudió la noción de *apertura* aplicada a la obra de arte contemporánea, que más allá de la apertura semántica propia de la experiencia estética busca con diferentes mecanismos potenciar esta característica. Eco no se refería entonces a una apertura del sentido en términos generales, sino al papel activo del intérprete en la lectura de textos que intencionadamente suscitan dicha actividad. Esta obra planteó, sin embargo, el dilema estético de la existencia de un número infinito de interpretaciones, similar al que ya se había planteado la hermenéutica respecto de las posibilidades de aspirar a una verdad filosófica.

Para enfrentar este problema puede apelarse a los esquemas textuales que para Iser guían la conjunción de los polos artístico y estético de la obra de arte; o bien apelar a la *intentio operis* o intención del texto, en interacción siempre con la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris* (Eco, 2002: 36). La intención del texto —sus marcas textuales— está condicionada por la conjetura del lector, la cual, a su vez, se realiza necesariamente sobre la intención del texto, como si se tratara del *vecchio ma ancor valido* círculo hermenéutico que Gadamer aplicaba a la comprensión filosófica de la verdad. Esta teoría no busca crear un parámetro definitivo que valide una única interpretación, sino que hace del texto un objeto construido por la interpretación misma, que busca a su vez justificarse en el texto. De hecho, para Eco, la única forma de controlar y verificar una conjetura relativa a la intención de la obra es comprobar que el texto supone un «conjunto coherente» (2002: 78), instalándose así en la rigurosidad de la hermenéutica y en la premisa gadameriana de dejarse decir algo por el texto y de no imponerle a este nuestra precomprensión.

Richard Rorty (2002: 119), desde un punto de vista mucho más radical, opone a la consideración de Eco que esta forma de coherencia solo significa la unión que un intérprete —entre otros posibles— establece entre los signos del texto y aquellos elementos extratextuales que considera interesantes, lo cual nunca garantizaría la validez de la interpretación (o, al contrario, aseguraría la validez

de todas ellas). Entre ambas posturas se debate la importancia que tiene la indeterminación no solo en los procesos interpretativos, sino también en la generación de textos concretos. En cualquier caso, tanto Iser como Eco, Steiner o el propio Rorty parecen estar de acuerdo en que la semiosis, entendida como el proceso de utilización de signos para referirnos a fenómenos de todo tipo, se da de forma diferida, aplazada, pues su objetivo último es la comprensión de un sentido y, aun cuando se alcanza, este necesita siempre de una nueva traducción.

Como es sabido, la teoría medieval del alegorismo propone para las Sagradas Escrituras, además de una lectura en sentido literal, otras tres lecturas en sentido alegórico, moral y anagógico²³⁰. Sin embargo, el significado de las figuras alegóricas y simbólicas a las que el hombre medieval se enfrentaba en sus lecturas estaba fijado por las enciclopedias —*avant la lettre*—, los bestiarios y los lapidarios de la época, hecho que difiere profundamente de las manifestaciones simbolistas más actuales cuya relación específica con el problema de los límites del lenguaje estudiaremos en el siguiente capítulo. Umberto Eco se refiere al simbolismo medieval —«objetivo e institucional»— como al reflejo poético de una cosmovisión histórica determinada, pues una poética de lo unívoco y de lo necesario presupone un cosmos ordenado cuya jerarquía de entes y leyes puede ser tratada en varios niveles por el discurso poético, pero solo puede ser entendida de un modo posible: el instituido por el «*logos* creador» (Eco, 2013: 38).

Es natural, entonces, que en el medievo la escritura y la interpretación herméticas fuesen el estandarte de la idea de lectura como decodificación. Desde esta óptica, la planta puede parecerse a una parte del cuerpo humano, pero esa parte del cuerpo tiene significado porque se refiere a otro elemento, pudiendo ser una estrella, que a su vez se refiere a una nota musical o a cualquier otro elemento, y así hasta el infinito: «Il pensiero ermetico trasforma l'intero teatro del mondo in un fenomeno linguistico, negando al tempo stesso al

²³⁰ Remitimos al lector a los libros de Northrop Frye *The Great Code* (1982) y *Words with Power* (1990), aunque ya en su *Anatomía de la crítica*, de 1957, el autor planteaba ese catálogo de interpretaciones, no sólo para la Biblia, sino aplicable a toda hermenéutica textual.

linguaggio ogni capacità di comunicazione»²³¹ (2002: 43). La interpretación hermética es paradigmática del discurso iconológico, pero se aleja del mismo al localizar su punto de fuga en la infinitud de la cadena semiótica. De ahí proviene la atendible negación de la comunicación, pues el *mensaje* se pierde y se diluye a lo largo del propio canal. Siguiendo las teorías de C. S. Peirce, Umberto Eco (1995b: 198), ha aclarado que la circularidad continua del proceso semiótico es la condición normal de la significación. Esto quiere decir que el significado es la traducción de un signo a otro sistema de signos, de tal modo que el significado de un signo es, al fin y al cabo, ese otro signo al que debe traducirse. Un proceso semiótico se encadena con otro sin solución de continuidad y esto ocurre de forma totalmente natural.

Al contrario que el discurso iconológico, la puesta en abismo del sentido que muchas veces tiene lugar en los textos de la modernidad y, muy especialmente, de la postmodernidad, promueve un acto de interpretación entendido en su relevancia fenomenológica, como un permanente juego de preguntas y respuestas cuyo valor no radica en el resultado de tal dialéctica, sino en el juego mismo, en el zozobrar de los términos: en la interpretación. Roland Barthes reproduce la estructura de la interpretación hermética cuando escribe: «Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres [...]» (1980: 7), y así sucesivamente. De manera que la comprensión se vuelve una constante aproximación, y la escritura y la lectura emprenden una odisea errática como la de Leopold Bloom en el *Ulysses* de James Joyce, un acercamiento que lo es siempre por el vacío instaurado e insalvable entre las palabras y las cosas. Si la comprensión resulta aproximativa, un continuo proceso no teleológico, sin sentido último, sin fundamento y sin legitimación, el texto resultante del proceso de creación será una aproximación de lo que el autor quiso realizar, y la lectura del texto —su *Konkretisation*— será a su vez una aproximación al ideal del texto escrito.

²³¹ Trad. propia [El pensamiento hermético transforma todo el teatro del mundo en un fenómeno lingüístico, negando al mismo tiempo al lenguaje cualquier capacidad de comunicación].

En algunas de sus primeras obras, como *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990a), o en algunos de los escritos compilados en *L'image ouverte* (2007), Georges Didi-Hubermann opone dos tipos de signo, el «icono» y el «indicio» (*síntoma*, en la terminología propia del autor), según pertenezcan al ámbito de lo *visible* —el primero— o al de lo *visual* —el segundo. Como él mismo explica, los signos icónicos se relacionan con una concepción particular, «donde la tiranía de lo visible —la tiranía de la semejanza y el aspecto congruente— había sabido expresarse perfectamente en los términos abstractos de una verdad de la idea o de una verdad ideal» (2010: 119). Se trata, desde nuestra perspectiva, del equivalente a la escritura *clásica* en sentido barthesiano (2012: 24), en la que triunfan el paradigma representativo, el signo icónico, la región de lo visible²³². Como ha destacado Jordi Massó en su ensayo «Las paradojas de la Historia del arte» (2017), esta idea de lo icónico subyace en el esquematismo kantiano, en la imaginación trascendental que vincula indefectiblemente la imagen a la idea a través de la representación (*mimesis*, *Darstellung*) y que debe su versión moderna al Renacimiento²³³.

Por el contrario, el texto contemporáneo —escritura o imagen— repudia la lógica de la semejanza al advertir, en palabras del mismo Massó, que «junto a lo visible, a lo más evidente, hay una remisión a algo que también está ahí, en la obra, pero en un estado diríase latente» (2017: 104). No hay que buscar un significado que cierre el círculo de la comprensión hermenéutica y de la experiencia estética, sino oponer a la semejanza (*ressemblance*) y la verosimilitud (*vraisemblance*), la desemejanza y la inverosimilitud, y hacerlo apelando a lo visual, a lo encarnado, a lo virtual de la imagen y de la escritura. Esto que Didi-Hubermann llama lo *visual* es lo que pretende «perturbar el mundo visible y el orden clásico de la *imitación*» (1990b: 612), y que nosotros identificamos aquí con las escrituras que han comprendido el carácter

²³² En este sentido, la «escritura clásica» sobrevive en las ideas de semejanza, identidad y presencia, encarnándose en las formas del realismo literario, mientras que las «escrituras modernas» se cifran en el desplazamiento, la diferencia y una actitud creativa decididamente experimental o arriesgada.

²³³ «El Renacimiento florentino tiene la insigne reputación de haber reinventado la imitación en el ámbito de las artes visuales y de haber restaurado gracias a ello algo así como una edad de oro de la semejanza» (Didi-Hubermann, 1994: 383).

aproximativo de la relación que une la obra con el autor y el receptor. Son escrituras que preservan su naturaleza de proyecto, de obras potenciales, de «literatura conceptual». Pero ¿puede existir un arte de la interpretación que no limite su actividad a la búsqueda de semejanzas entre la obra y el original?

Cuanto más plural es el texto, menos está escrito antes de que yo lo lea: no le someto a una operación predictiva, consecuente con su ser, llamada *lectura*, y yo no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese yo que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde). [...] La lectura solo comporta riesgos de objetividad y subjetividad (ambas son imaginarias) en la medida en que se define el texto como un objeto expresivo (ofrecido a nuestra propia expresión), sublimado bajo una moral de la verdad, unas veces laxa y otras ascética. (Barthes, 1980: 6-7)

Como hicieron otros pensadores anteriores en el seno mismo del posestructuralismo, como el citado Roland Barthes (1970), Jean-François Lyotard (1971) o Jacques Derrida (1978), Didi-Hubermann llama hoy nuestra atención sobre el hecho de que debido a la ruptura del vínculo presuntamente necesario que una vez unió el significado de las palabras, la forma del significante y la esencia del referente, un objeto no se define por sus características morfológicas o funcionales sino por sus semejanzas y desemejanzas con otros elementos del cosmos. Desde esta óptica, los textos modernos y postmodernos mantendrían siempre su condición *visual* frente al texto clásico, *visible*. La «potencia» aristotélica es clave para entender los desplazamientos a que vemos sometidas, no solo la exégesis textual, sino las formas actuales de escritura que la incluyen en su seno. Para avanzar en este razonamiento, tomemos prestados de la Estética los dos sentidos o empleos de la lectura que Didi-Hubermann opone entre sí: «un sentido denotativo, que busca *mensajes*, y otro connotativo e imaginativo que busca *montajes*» (2011: 151). Esta idea del montaje hace referencia al entendimiento de los signos de la obra bajo una estructuración paradigmática, y no sintáctica. Bajo esta lectura, el texto

no aguarda ser decodificado, sino que los signos se diseminan superpuestos como en un palimpsesto:

¿El significado [...] es el único parámetro al que podemos referir el contenido de una obra de arte, si esta noción tiene algún sentido? ¿Las obras de arte no contienen otra cosa que significado? ¿Sería verdaderamente descabellado imaginar una historia del arte cuyo objeto sea la esfera de todos los sinsentidos contenidos en la imagen? (Didi-Hubermann, 2010: 162)

Si esto fuera así, los significados convertidos en «sinsentidos» permanecerían en un estado de despliegue perenne, susceptibles de renovada interpretación, posibilitando que cualquiera siga abordando las pinturas de Velázquez o los relatos de Borges sin agotar su (sin)sentido. Cada lectura es una aproximación diferente a cualquier otra, ya sea del mismo lector o de otro distinto. La lectura y la escritura se convierten en polos que siempre se repelen, en términos de una pareja irreconciliable, lo cual no quiere decir que un «sinsentido» no sea interpretable, sino que siempre lo es en un momento proyectado hacia el futuro incierto. Esto produce inevitablemente un sentimiento de angustia, una conciencia dolorida que se intensifica en el momento actual en el que la teoría y la filosofía nos hacen conscientes de ello, oponiendo esa conciencia de los límites del saber a la experiencia *fuerte* del pensamiento y de la identidad, caracterizada tradicionalmente por la posesión de la verdad y del fundamento absoluto²³⁴.

Como vimos, el grueso de la parte expositiva de la teoría histórica queda relegado al capítulo primero de esta tesis, dado que a estas alturas ya hemos trabajado la aplicación de algunos conceptos teóricos en Borges y en Vila-Matas. Sin embargo, este apartado sobre las teorías críticas, hermenéuticas y de la recepción resulta necesario para entender mejor, en su contraste, los

²³⁴ Para una aproximación general al concepto de pensamiento *débil*, en oposición a la experiencia *fuerte*, véanse los textos incluidos en *Il pensiero debole* (1983), editado por Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti.

planteamientos propios que ambos autores elaboran en el interior de sus creaciones.

3.1.3. La teoría literaria de Borges, reescrita por Vila-Matas

La hostilidad a lo teórico, por lo general, equivale a una oposición hacia las teorías de los demás y al olvido de las propias.

Una introducción a la teoría literaria

T. EAGLETON

En lo que a la teoría literaria se refiere, no es nuevo señalar que Borges fue un adelantado de su tiempo, pero, como él mismo escribió en el prólogo a su *Poesía completa*: «esto acaso no es nuevo, pero a mis años las novedades importan menos que la verdad» (2018: 11). En este mismo texto, el autor sintetiza buena parte de las reflexiones sobre la interpretación literaria que hemos comentado en el apartado anterior, referidas principalmente al hecho de que la obra literaria no es tal hasta que se produce su encuentro con el lector. Borges confiesa estar aplicando a las letras el argumento que Berkeley aplicó a la realidad, cuando escribe:

El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. (Borges, 2018: 11)

Esta idea se alza conscientemente sobre las espaldas del idealismo de George Berkeley, pero, sin saberlo, Borges está alineando las figuras de la constelación que hemos trazado hasta el momento, de la fenomenología a la estética de la recepción, pasando por la hermenéutica filosófica y su aplicación

a la interpretación de los textos. No es el único lugar, sin embargo, donde Borges desarrolla el argumento de que un libro es un hecho estético solo cuando se lo lee. En su prólogo a *Elogio de la sombra*, de 1969, Borges escribe: «Un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético solo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen» (2010: 613). Unos años más tarde, en 1978, Borges dicta su conferencia «El libro» en la Universidad de Belgrano, en Buenos Aires, donde refiere lo siguiente:

Tomar un libro y abrirlo guarda la posibilidad del hecho estético. ¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez. (Borges, 2015: 206-07)

El mismo año, en otra conferencia pronunciada acerca del cuento policial, Borges retoma este argumento e incluye un matiz especialmente significativo para el tema que nos ocupa. Hasta el momento el escritor había prestado atención a la dependencia mutua entre el polo artístico y el polo estético de la obra, para decirlo en términos de Ingarden. Sin la actividad del lector, el libro no es más que un objeto mudo. Sin embargo, en «El cuento policial» Borges vuelve sobre esta convicción, pero añade una consideración que nos remite al primer punto de esta tesis, cuando abordamos la presencia en su obra del debate entre realistas y nominalistas —platónicos y aristotélicos—, que ya había tratado Borges, por ejemplo, en «Funes el memorioso»: pensar es generalizar. El escritor utiliza estas dos ideas sobre el hecho estético y el pensamiento como generalización para expresar de forma extremadamente sintética su teoría de los géneros literarios:

Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo. Entonces, ¿por qué no afirmar que hay géneros literarios? Yo agregaría una observación personal: los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que estos son leídos. El hecho estético

requiere la conjunción del lector y del texto y solo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el que el libro fue engendrado. (Borges, 2015: 231-32)

El autor repite su reflexión acerca del hecho estético e introduce en la discusión una idea crucial, al señalar que el género literario de un texto depende del modo en que lo leemos²³⁵. En una línea que media entre las propuestas de Eco y de Rorty ya comentadas, Jonathan Culler (2002: 147-48) sigue las enseñanzas de Wittgenstein sobre los «juegos de lenguaje» para defender que la interpretación deconstruccionista delimita el significado de un texto por su contexto, es decir, por las relaciones dadas en el interior de un texto y por las relaciones de este con otros textos. Como se sabe, las palabras no tienen solo su propio significado, sino que cargan a su vez con el significado que adquieren a lo largo del tiempo dentro de todo tipo de textos —precedidas y sucedidas por otras palabras. El significado queda limitado, pero no así el contexto. Podemos, por tanto, añadir nuevas posibilidades contextuales en las que cambia el lector y se modifican las estructuras mentales y culturales bajo cuya luz se lee la obra, pero esto no significa que el sentido quede a merced de la libre creación del lector, sino que los mecanismos semióticos funcionan sujetos a pautas, *a priori*, inidentificables. Lo mismo podría decirse de los géneros literarios. Como escribió Walter Benjamin:

Hablar de unicidad de la obra de arte es hablar de su integración en una tradición. La tradición es, por supuesto, una realidad viva, muy cambiante. Una estatua clásica de Venus pertenecía a una tradición entre los griegos, donde era objeto de culto, y a otra, entre los eclesiásticos medievales, que la tenían por un ídolo maléfico. (Benjamin, 2012: 20)

²³⁵ Esta idea es la que impulsará a Ricardo Piglia, muchos años después, a afirmar que «la literatura es lo que leemos como literatura» (2014: 158).

De modo que, si de acuerdo con Borges la obra literaria solo cobra existencia en su encuentro con el lector, y de cada encuentro surge una obra distinta, leer es reescribir y el relato de ficción crítica «Pierre Menard, autor del Quijote» es la mejor prueba de ello. Publicado por primera vez en la revista *Sur* en mayo de 1939 e incluido después en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) — primera parte del libro *Ficciones* (1949)— este texto se anticipa de forma asombrosa a todas las teorías dirigidas a la función activa del lector para enunciar el carácter *móvil* y cambiante de la interpretación textual, y lo hace a través de algunas de las ideas clave que ocuparían a la crítica literaria postmoderna y también a la literatura de Enrique Vila-Matas, como la muerte del autor, la inexistencia de la originalidad o las posibilidades de la reescritura. Pudiendo leerse como una parábola de la traducción, este relato condensa en su brevedad las líneas maestras no solo de la ficción crítica, sino del devenir de buena parte de la literatura y del arte actuales.

Entre las décadas de 1960 y 1970 se da una feliz coincidencia. Por un lado, Borges recibe en 1961 el prestigioso Premio Formentor de las Letras por su libro *Ficciones* —que incluye «Pierre Menard...»—, y su obra comienza a ser conocida y reconocida en el mundo entero. Por otro, Enrique Vila-Matas disfruta de su juventud en la buhardilla que alquila a Marguerite Duras en París y publica poco después su primera novela, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, de 1973. Al decir de Susan Sontag, esta época es la misma que produce un arte ruidoso, precisamente, por sus continuas exhortaciones al silencio. En agosto de 1967, el mismo año en que Sontag escribe su ensayo «The Aesthetics of Silence», sobre el que nos detendremos a continuación, el crítico y novelista estadounidense John Barth publica un diagnóstico enormemente influyente sobre el panorama literario del momento: «The Literature of Exhaustion», aparecido originalmente en *The Atlantic Monthly*. Partiendo de su lectura del relato «Pierre Menard, autor del Quijote», Barth señala allí que la literatura está agotada, que todo ha sido dicho ya y que ninguna historia nueva queda por contar, concluyendo que lo único que puede hacer la literatura es dar cuenta de su propio agotamiento: dar forma a un canto de cisne que encierre en sí mismo su belleza y su propio fin. Para ello, Barth llama la atención sobre los usos borgeanos del simulacro, el espejo o el laberinto.

En el citado relato de Borges, un escritor llamado Pierre Menard decide volver a escribir, literalmente, el *Quijote*. Esta empresa, en apariencia infructuosa y absurda, encierra al menos dos interpretaciones. La primera —que Barth utiliza para cimentar sus argumentos²³⁶— da a entender que la literatura se encuentra en un callejón sin salida, a lo cual solo se puede responder con un gesto tan irracional y desesperado como podría ser copiar palabra por palabra una de las obras más conocidas e importantes de la literatura universal. La segunda interpretación, que venimos exponiendo de forma implícita en estas páginas y sobre cuya potencia significativa se apoya nuestra tesis, enseña que, aun tratándose de una reescritura literal, el resultado es significativamente distinto. Del mismo modo que un texto traducido, aun siendo distinto, tiene que ser equivalente al original, el resultado de la operación menardiana es y no es el *Quijote* de Cervantes; con la particularidad de que en este caso la copia es literal y ni una sola palabra se pierde en el proceso. De esto se deduce, en sintonía con las reflexiones —muy posteriores— de Jonathan Culler, que no es el texto material el que cambia, sino el contexto. Por el desplazamiento contextual, el *Quijote* de Menard no es el mismo que el *Quijote* de Cervantes, de donde puede concluirse que la tarea más creativa posible que queda a la literatura es precisamente volver a escribir lo ya escrito, volver a contar todas las historias. Una nueva lectura del *Quijote*, como la que pueden realizar Menard o alguno de sus contemporáneos, hace del texto de Cervantes un texto nuevo, es decir, lleno de nuevos significados, radicalizando lo que ya Cervantes hiciera con su lectura de los libros de caballerías al situar en la génesis misma de la novela moderna esta operación subversiva de infinitos desdoblamientos.

Alan Pauls, que ha leído con extremada lucidez la literatura de Borges, escribe:

Así, pensado por Borges, un libro —el *Quijote*, la *Divina Comedia*, *La metamorfosis* de Kafka— es un curioso, desconcertante artefacto de dos caras:

²³⁶ Después Barth aclararía que había querido referirse al «agotamiento» de la estética modernista y no al del lenguaje de la literatura, veta que alimentaría Alvin Kernan en su libro de 1996 *La muerte de la literatura*, anunciando la necesidad de adaptación de la literatura romántica y modernista a una sociedad cambiante, postindustrial y globalizada.

por un lado es un objeto que se *repite*, que viaja, siempre «el mismo», a través de contextos siempre cambiantes, y cuya identidad, signada por esa especie de nombre propio que es el título, goza del consenso suficiente para que dos personas, al nombrarlo, sepan o den por sentado que se refieren a lo mismo; pero por otro lado es algo móvil, maleable, extremadamente poroso: una fugaz apoteosis circunstancial, siempre única y siempre «otra», arraigada de manera constitutiva en las casualidades de la edición, la tipografía, las ilustraciones, el color del papel, la luz, la hora del día, el espacio, el estado de ánimo, los sonidos de los alrededores, etc. (Pauls, 2002: 74)

El acto de apropiación que lleva a cabo Menard en el relato de Borges tiene al menos dos grandes y controvertidos epígonos en la literatura actual: el escritor argentino Pablo Katchadjian con *El Aleph engordado* (2009) y el español Agustín Fernández Mallo con *El Hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011)²³⁷. El libro de Katchadjian reproduce el relato de Borges «El Aleph» intercalando entre las 4.000 palabras del texto otras 5.600 nuevas palabras, mientras que el libro de Fernández Mallo mantiene la estructura y el orden de los textos que componen *El Hacedor*, pero modifica su contenido. Ambos autores fueron demandados por María Kodama, viuda y albacea de Borges, y sus libros fueron retirados del mercado editorial por un delito de plagio —el primero—, y por uso irregular de contenido protegido por derechos de autor —el segundo—, aunque las versiones digitalizadas de ambos textos pueden encontrarse fácilmente en internet²³⁸. De

²³⁷ Es interesante señalar también la pieza del artista y poeta argentino Fabio Kacero, titulada *Fabio Kacero, autor de Jorge Luis Borges, autor de Pierre Menard, autor del Quijote* (2006), que consiste en una copia manuscrita del relato de Borges. De tal modo que Kacero experimenta con la resignificación del texto que aporta su propia materialidad. Algunas reflexiones muy interesantes sobre esta obra y sobre las condiciones materiales y digitales de la escritura se pueden leer en el extraordinario ensayo de Sergio Chejfec *Últimas noticias de la escritura*, editado en 2015.

²³⁸ Dejando a un lado la polémica decisión judicial, ambas obras plantean problemas de gran interés relacionadas con el uso de la tradición, la relación del escritor con sus precursores y los límites entre plagio, intervención y apropiación. Recientemente, Alexandra Saavedra Galindo (2018) ha estudiado algunos de estos aspectos en el libro de Katchadjian. Por otra parte, el propio Fernández Mallo ha publicado un interesante ensayo sobre cultura y apropiación que tiene por título *Teoría general de la basura* (2018); véase también su libro *Postpoesía: un nuevo paradigma* (2009). Para una aproximación al fenómeno del plagio desde una perspectiva histórica y abarcadora, remitimos al lector a la tesis doctoral de Kevin Perromat, *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica* (2010). También resulta de sumo interés el ensayo de Jonathan Lethem *Contra la originalidad*, publicado en México en 2008, donde el autor no solo realiza un exhaustivo examen histórico y una apología de cómo las ideas han sido

hecho, en la era digital y sin los problemas legales que han lastrado las dos propuestas mencionadas, Belén Gache ha llevado al extremo esta idea con *Escribe tu propio Quijote*, una especie de juego interactivo inspirado abiertamente en «Pierre Menard...» y desarrollado en el marco del proyecto *Word Toys*²³⁹, donde el usuario puede teclear cualquier conjunto de letras y en la pantalla aparecerá, palabra por palabra, la novela de Cervantes²⁴⁰. Solo estos casos prueban ya que la literatura no está agotada y que el aparente callejón sin salida de la reescritura fue convertido por Borges en una moderna avenida sin fin.

Esto no significa que Borges haya sido el primer autor en tratar de alguna manera los temas del plagio, la apropiación o la reescritura. De hecho, sin ánimo de exhaustividad pueden encontrarse precedentes antiguos en los centones del Bajo Imperio Romano, como el más conocido *Centón nupcial* de Ausonio, la poética imitativa árabe en la que el plagio o el robo (*sariqa*) era considerada una figura retórica, la intertextualidad explícita de los trovadores provenzales en el *Gay Saber*, o la «reescritura masiva, sistemática e incluso anónima de la Edad Media, que llevó a los especialistas del periodo, hasta no hace mucho, a decretar (erróneamente) la ausencia de verdaderas figuras de autor durante el periodo» (Perromat, 2011: 118). Aunque entre medias se pueden hallar múltiples propuestas relacionadas incluso de forma directa con el «plagio» como forma creativa, desde la Cábala y las *Artes de escribir* del Barroco tardío, inspiradas en una versión combinatoria del aristotelismo y de la doctrina de los tópicos, hasta la utilización de la cita que hacen Montaigne o Pascal, los experimentos de Laurence Stern o las paradojas lógico-matemáticas de Lewis Carroll, Kevin

compartidas, reinterpretadas e incluso robadas desde los orígenes de la literatura, sino que lo hace recurriendo él mismo a un procedimiento de *patchwriting*, reuniendo palabras de otros para generar un texto *nuevo*. De hecho, la traducción al español del título original de este ensayo, publicado en febrero de 2007 en la revista *Harper's*, vendría a ser: «El éxtasis de la influencia: un plagio».

²³⁹ Accesible desde la web personal de la artista y escritora: belengache.net

²⁴⁰ Diego Buendía ha trasladado al mundo digital de las redes sociales la premisa borgeana de «Pierre Menard...», diseccionando el *Quijote* de Cervantes en 1.7000 tuits a través de la cuenta de Twitter *QuijoteEn17000Tuits* (@elquijote1605).

Perromat Augustin (2011: 118-19) localiza el origen del *plagiarismo* en una figura clave para el desarrollo de la literatura moderna: el Conde de Lautréamont.

El poeta franco-uruguayo Isidore Lucien Ducasse, conocido como Conde de Lautréamont, elaboró en *Los cantos de Maldoror* (1869) y en sus *Poesías* (1870) la reescritura sistemática de textos canónicos anteriores. Aunque otros autores precedentes y más conocidos, como los mencionados Montaigne, Stern o Pascal, utilizaron ya este método, la distinción que Perromat propone es cualitativa y responde a una serie de particularidades con las que explica el papel fundacional que concede al Conde maldito:

1. Laturéamont ocupa un lugar privilegiado en relación a las vanguardias y a las élites del canon moderno de la poesía.
2. La «reescritura literal» como modo de *deconstruir* las *idées reçues* encuentra una acogida más que favorable en el contexto de las revoluciones de la era post-Gutenberg.
3. Posee un aura maldita que ha servido tradicionalmente, como sucediera con Rimbaud, para garantizar la autenticidad de sus propuestas. (Perromat, 2011: 119-20)

La obra poética de Lautréamont, y también su célebre consigna «El plagio es necesario; lo implica el progreso», hacen mella no solo en los artífices del surrealismo, que lo consideran entre sus principales precursores, sino también en importantes críticos y teórico de la posmodernidad, como Julia Kristeva, Michel Foucault o Guy Debord. El propio Borges retoma dicha consigna bajo su propia responsabilidad en el relato «Tlön Uqbar, Orbis Tertius»: «En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo» (2009, I: 837-38). Igual que Lautréamont ocupa esa posición fundacional no por una cuestión cronológica, sino por la influencia determinante que su obra y su pensamiento ejercieron en los primeros movimientos de vanguardia — principalmente el surrealismo y el dadaísmo— Borges bien puede ser

considerado un nuevo precursor, en este sentido, por el vínculo que con su obra mantienen las segundas vanguardias o neovanguardias, como el ya mencionado grupo OuLiPo u otras manifestaciones importantes del postmodernismo literario, así como con los máximos exponentes de la Teoría francesa. El relato «Pierre Menard, autor del Quijote» se muestra pionero a este respecto, en el mismo sentido del que Perromat se sirve para situar a Lautréamont en la base de una estirpe moderna de plagiaristas y reescritores. De hecho, la interpretación del relato borgeano que destaca su capacidad de ponderar el valor estético de la reescritura y del comentario es la que con mayor fortuna ha trascendido.

Ya vimos que esta segunda interpretación del relato está en consonancia con determinadas teorías estéticas centradas en el proceso de recepción, como las desarrolladas por Wolfgang Iser o Umberto Eco. El escritor Javier Cercas ha llamado la atención sobre este hecho en «Vila-Matas contra el infantilismo», publicado a propósito de la aparición de *Bartleby y compañía* en el año 2000, donde apunta también que el mismo Barth, ya en 1980, recondujo su interpretación del relato de Borges dando lugar a un diagnóstico más atemperado e incluso optimista en un el ensayo titulado «The Literature of Replenishment». Allí, Barth advertía:

A dozen years ago I published in these pages a much-misread essay called «The Literature of Exhaustion», occasioned by my admiration of Señor Borges and by my concern, in that somewhat apocalyptic place and time, for the ongoing health of narrative fiction. [...] But a great many people —among them, I fear, Señor Borges himself— mistook me to mean that literature, at least fiction, is *kaput*; that it has all been done already; that there is nothing left for contemporary writers but to parody or travesty our great predecessors in our exhausted medium [...]. That is not what I meant at all. Leaving aside the celebrated fact that, with *Don Quixote*, the novel may be said to *begin* in self-transcendent parody and has often returned to that mode of it refreshment, let me say at once and plainly that I agree with Borges that literature can never be exhausted, if only because no single literary

text can ever be exhausted —its ‘meaning’ residing as it does in its transactions with individual reads over time, space, and language²⁴¹. (Barth, 1984b: 205).

La doble lectura del «Pierre Menard...» de Borges que podemos efectuar apelando, entre otros, a los discursos que Barth despliega durante las décadas en que Vila-Matas debuta como autor, permite dibujar una parábola que va del «agotamiento» al «enriquecimiento», el «reabastecimiento» o la «recuperación» (*replenishment*), del silencio al comentario, del no de la escritura a la escritura del No, de la crisis del lenguaje (o de los lenguajes) a la ficción crítica.

Según la tesis borgeana desarrollada en este relato, el contexto condiciona la pluralidad hermenéutica, pero el relato mismo no es concebido como mutante ni como mutable, a no ser que concibamos idénticamente el texto y su sentido, el polo artístico de la obra de arte y su concretización. Se trata del significante y el significado, en suma. Ya sabemos que sin el referente el signo lingüístico no se completa. En este sentido, el referente no sería otro que el contexto, tomando la obra literaria en sí misma como un signo. El mismo Deleuze se hizo eco de esta magistral profecía en su obra fundamental, *Diferencia y repetición*:

Es sabido que Borges sobresale en la reseña de libros imaginarios. Pero va más allá todavía cuando considera un libro real, por ejemplo, el *Don Quijote*, como si fuera un libro imaginario, reproducido por un autor imaginario, Pierre Menard, a quien Borges considera a su vez como real. Entonces la repetición más exacta, más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia («El texto de Cervantes

²⁴¹ Trad. propia [Hace una docena de años publiqué en estas páginas un ensayo que fue muy malentendido, llamado «La literatura del agotamiento», provocado por mi admiración hacia el Señor Borges y por mi preocupación, en ese lugar y tiempo algo apocalípticos, por la salud de la narrativa del momento. [...] Pero muchas personas —entre ellas, me temo, el mismo Señor Borges— creyeron que yo había querido decir que la literatura, al menos la de ficción, estaba *kaput*; que todo ha sido hecho ya; que no queda nada para los escritores contemporáneos, sino parodiar o travestir a nuestros grandes predecesores en nuestro agotado medio [...]. Eso no es lo que quise decir en absoluto. Dejando a un lado el hecho celebrado de que, con *Don Quijote*, se puede decir que la novela *comienza* con una parodia auto-trascendente y que a menudo ha regresado a ese modo de revitalización, permítanme decir de inmediato que estoy de acuerdo con Borges en que la literatura nunca puede agotarse, aunque solo sea porque un solo texto literario no se puede agotar: su ‘significado’ reside, como tal, en sus transacciones con lecturas individuales sobre el tiempo, el espacio y el idioma].

y el de Menard son verbalmente idénticos pero el segundo es casi infinitamente más rico»). (Deleuze, 2002: 4-5)

En la «repetición más exacta, más estricta», se halla el germen de la diferencia. Esta máxima está presente en las apuestas literarias tanto de Borges como de Vila-Matas, y en los vínculos que ambas mantienen con la llamada escritura no-original y con los mecanismos de retroalimentación de la ficción crítica²⁴². La actualidad y el carácter innovador de la propuesta menardiana de Borges radica menos en la puesta en práctica del plagio como en su lúcida conceptualización y tematización, que la emparenta de forma brillante e inesperada con la tradición vanguardista del *ready-made* u *objet trouvé*. Pensamos en Duchamp, evidentemente, pero también en el encuentro descontextualizado de una máquina de coser y un paraguas evocado por Lautréamont, cuyo propósito no es tanto la suplantación —el plagio consumado— como la estimulación del pensamiento: la elaboración de un concepto²⁴³.

Heredado tanto de Borges como de Duchamp, este interesante matiz lo comparte la literatura de Vila-Matas. Al respecto, el caso más propicio es seguramente el de la novela *Mac y su contratiempo*, donde el autor crea un artefacto doble en el que están presentes la propuesta menardiana (la conceptualización de la copia) y la reescritura propiamente dicha. Por un lado, el narrador y protagonista Mac, «lector modificador», hace saber al lector que lee la novela de su vecino Ander Sánchez con el firme propósito de reescribirla, mientras modifica también lo que *lee* a su alrededor. De hecho, su relación con el mundo es manifiestamente hermenéutica. Por otro lado, el lector informado sabe que en la novela se está operando una reescritura libre y desprejuiciada de un título muy anterior del propio Vila-Matas: *Una casa para siempre* (1988). Se dan, por tanto, sendos ejercicios de crítica y autocrítica, imbuidos en un marco

²⁴² Véase, de forma general, el extraordinario trabajo de Kenneth Goldsmith en *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital* (2015).

²⁴³ Es en «Pascal», el ensayo incluido en *Otras inquisiciones*, donde Borges escribió aquello, tan hermoso y cierto, de que «no hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento» (2010, II: 74).

genuino de ficción. De este modo, la lectura se convierte en crítica, y esta en reescritura, dando como resultado un ejemplo perfecto de ficción crítica, acentuado, además, por conciencia metaliteraria e intertextual que el autor demuestra trayendo a colación referentes clave como el propio Borges, Marcel Duchamp, Gilles Deleuze o Marcel Schwob.

Por ello, asumimos en nuestro trabajo una idea de lectura viva, dinámica, creativa, cuya máxima expresión formal es la «ficción crítica» como género, en oposición a la lectura estática o decodificación de conjuntos sígnicos, al modo iconológico. Esto quiere decir que la «ficción crítica» pertenece tanto a los parámetros del autor como a los del lector, no solo porque el autor de este tipo de textos asume los atributos del lector (es el caso de Borges criticando un cierto tipo de literatura modernista en su relato, o el de Vila-Matas leyendo y comentando su propia obra en *Mac y su contratiempo*), sino porque la ficción crítica propicia una interpretación abierta precisamente porque responde más al orden de lo visual —lo *escribible* o *escritural*, lo conceptual, en el plano literario— que de la clásica *inscripción*²⁴⁴. Además, conviene recordar que la forma bímembre de la «ficción crítica» encierra atributos tanto de escritura y creación —la ficción— como de lectura e interpretación —la crítica.

Para no condenar estas últimas consideraciones al limbo de la intuición, conviene recordar el sentido expresivo con que Aristóteles se refiere a la interpretación en el *Peri Hermeneias*. En este segundo texto del *Órganon*, el Estagirita manifiesta que la *hermeneia* no es una actividad puramente pasiva o receptiva, sino que, como subraya Maurizio Ferraris, es la «expresión lingüística [...] de símbolos que resultan universales y que derivan de impresiones presentes en el alma, a través de sonidos particulares (o sea variables según las diferentes lenguas)» (2001: 23). La interpretación es, en este sentido, un acto de recepción activa, co-creadora del polo estético de la obra de arte literaria, lo cual

²⁴⁴ Hacemos nuestra esta introducción de Paul Ricoeur a su ensayo «Habla y escritura», en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*: «En la medida en que la hermenéutica es interpretación orientada al texto, y debido a que los textos son, entre otras cosas, instancias de lenguaje escrito, no es posible ninguna teoría de la interpretación que no llegue a enfrentar el problema de la escritura» (Ricoeur, 2006: 38).

nos impele a asumir el paralelismo que une lectura y reescritura bajo la forma paradigmática de la crítica literaria como expresión escrita de una interpretación. El mismo Nelson Goodman, en *Los lenguajes del arte*, denunciaba que una «persistente tradición pinta la actitud estética como contemplación pasiva de lo inmediatamente dado, aprehensión directa de lo que es presentado, aislada de todos los ecos del pasado y de todas las amenazas y promesas del futuro, ajena a toda iniciativa. La actitud estética es incansable, busca, prueba y es menos actitud que acción: creación y recreación» (1976: 186).

La polisemia que observamos en el término *interpretación* pone en evidencia el olvido al que se ha visto sometida tradicionalmente su acepción como actividad creadora. Un olvido que la estética de la recepción, junto a las teorías de Umberto Eco sobre el «lector modelo» y la teoría literaria angloamericana del *reader's response criticism*, ha intentado subsanar abriendo una tercera vía entre la preocupación historiográfica y psicológica por la biografía del autor, por un lado, y el interés por el análisis inmanente del texto literario, por otro²⁴⁵. Pero la idea de la «ficción crítica», deudora, como puede observarse, de estas teorías orientadas al lector, pretende dar una vuelta de tuerca al asunto y considerar al autor mismo como lector —de sus propios textos, de los textos de otros autores y del mundo como texto. Sin embargo, para llegar a esa forma literaria en la que la interpretación expresiva, como una suerte de poética hermenéutica, cobra su función protagónica en la construcción misma de los textos, es necesario haber experimentado el límite de la referencialidad. Un límite que obligue al texto a plegarse sobre sí mismo en un juego de autorreferencialidad ficcional y de ficcionalización de la autorreferencia. No es tanto que, como en algunos textos modernistas, el plano del significante se vuelva autónomo respecto del significado, provocando mediante la autorreferencialidad lingüística un cortocircuito de la comunicación y de la representación, sino que la ficción crítica

²⁴⁵ En gran medida, las distintas teorías de la recepción se desarrollan en oposición a la poca importancia otorgada al lector por otras corrientes predominantes en teoría literaria, como el formalismo ruso, el *New Criticism* o el marxismo de autores como Lukács. Para un recorrido por las principales corrientes de teoría y crítica literaria contemporáneas, recomendamos los volúmenes de referencia *Teorías de la literatura del siglo XX* (Fokkema e Ibsch, 1992), *Historia de la crítica literaria del siglo XX* (Selden, 2010), *La teoría literaria contemporánea* (Selden et Al., 2001).

provoca mediante el pliegue de sus texturas un juego de espejos que activa y anula al mismo tiempo los resortes de la aporía. Se trata, al fin y al cabo, de escribir la imposibilidad de la escritura.

3.2. *Los modos de existir de un silencio*

La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos.

«There are more things», *El libro de arena*

J. L. BORGES

Pero la curiosidad —como suele decirse desde que lo dijera Borges— pudo más que el miedo.

El mal de Montano

E. VILA-MATAS

3.2.1. **¿Imposibilidad de la escritura? La aporía de Hofmannsthal**

¿Cómo se puede descargar el mutismo hablando, la ceguera viendo?

Poesía e investigación

H. BROCH

Desde finales del siglo XIX, dentro del seno mismo de la modernidad, surge una actitud que cuestiona sus propios fundamentos e idea mecanismos para tratar de solventar lo que algunos han llamado «imposibilidad de la escritura» o «problema de la indecibilidad» (Calinescu, 2003: 290). Es en esta época cuando comienza «la crisis de los recursos poéticos» como respuesta a la conciencia

moderna de la brecha abierta entre el nuevo sentido de la realidad psicológica y las antiguas modalidades del discurso retórico y poético (Steiner, 2006: 44).

Al igual que sucede con otros aspectos de la modernidad, que nos obligan a considerarla en su pluralidad interna, dos tendencias poéticas se gestan en el siglo XIX para erigir la columna vertebral de la sensibilidad literaria más actual. En primer lugar, la metáfora y el sueño románticos convierten la palabra en visiones extravagantes (desde Novalis y Nerval, pasando por Lautréamont y Rimbaud, hasta los surrealistas). En segundo lugar, la ironía romántica, tomando una línea paralela a través de Heine y Mallarmé, mueve la imaginación hacia su abolición y persuade al arte de su propia imposibilidad. Si el lenguaje de los primeros aspira al Todo fusionando las palabras y el flujo caótico de la realidad, el lenguaje de los segundos, diluyendo lo real, aspira a la Nada. El teórico de la literatura Ihab Hassan confirma con lucidez este dualismo: «The two languages, taken far enough, dissolve the Orphic pact between word and flesh»²⁴⁶ (1982: 7).

Simón Marchán Fiz ha sugerido que «en el accidentado discurso de esta modernidad polar, pero sobre todo plural, el optimismo y las actitudes resignadas se superponen y compensan a menudo» (1982: 315). Este desdoblamiento existe ya en las propias vanguardias históricas. Las consideradas «afirmativas» (el futurismo italiano, la Bauhaus productivista o el constructivismo soviético) representan el anverso de la modernidad que más confía en la Razón, mientras que las llamadas vanguardias «negativas» (expresionismo, dadaísmo o surrealismo) simpatizan con la crítica de la razón heredada de la estética y la filosofía románticas (Safranski, 2011).

No en vano, Max Bilen (1999: 49) señala en su libro *Le mythe de l'écriture* que tres mentes preclaras de la cultura francesa como fueron Paul Valéry, Roland Barthes y Maurice Blanchot están de acuerdo en situar a mediados del siglo XIX el giro a partir del cual el artista no se da a la tarea de reproducir o de expresar

²⁴⁶ Trad. propia [Los dos lenguajes, llevados lo suficientemente lejos, disuelven el pacto órfico entre palabra y carne]. Para entender mejor las dimensiones de la impronta romántica en el sendero de la Modernidad, véanse los trabajos de Rüdiger Safranski, especialmente *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán* (2009), así como el imprescindible ensayo de Octavio Paz *Los hijos del limo* (1974).

lo real, sino de vivir y hacer vivir el estado poético en sí mismo, de consagrarse a la realización de una obra que tendría por causa y efecto el espacio mismo del arte. Desde el ámbito hispanohablante, la de Octavio Paz es una de las voces que con mayor valentía y rigor han tratado el problema del lenguaje como núcleo de la modernidad literaria. Basta echar un vistazo a sus ensayos *El arco y la lira* (1956), *Los signos en rotación* (1965), *Los signos y el garabato* (1973) o *Los hijos del limo* (1974), para corroborar esta apreciación. En otro de sus libros de ensayo, *Corriente alterna*, de 1967, el poeta y pensador mexicano escribe: «la poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad» (1984: 5-7). Con estas palabras, Paz señala con rotundidad el núcleo de nuestra investigación, al advertir la identificación entre el acto de criticar el lenguaje y el de criticar la realidad. Realidad y lenguaje se entrelazan confusamente, y es entonces cuando podemos utilizar la metáfora de la expulsión del Paraíso que alejó al hombre del lugar donde todo se sabía, pero nada se explicaba, para condenarlo, finalmente, al desierto del comentario.

El enfrentamiento al lenguaje y la desconfianza en sus posibilidades expresivas, representativas e incluso comunicativas, ha ido conformando el tema de la imposibilidad de la escritura que desde hace tiempo forma parte ya del imaginario literario de Occidente, pero que en los siglos XX y XXI posee una relevancia capital: el lenguaje, para el escritor contemporáneo, aparece como el «el más impuro, el más contaminado, el más agotado de todos los materiales que componen el arte» (Sontag, 1984: 23). Aunque con notables precursores en el romanticismo, como Friedrich Hölderlin o Gérard de Nerval, es a comienzos del siglo pasado cuando aparece la obra que da voz genuina al tema de la imposibilidad de la escritura²⁴⁷, levantando el estandarte que habrán de seguir muchos otros escritores modernistas, como Rilke, Musil o T.S. Eliot. Nos referimos precisamente a la *Carta de Lord Chandos* (1902), de Hugo von Hofmannsthal, considerado «uno de los primeros y más conspicuos ejemplos de

²⁴⁷ En otro lugar hemos ensayado una primera definición del tema de la «imposibilidad de la escritura», estudiándolo de forma comparada en textos de Hugo von Hofmannsthal y Julio Cortázar: «Orfeo decapitado: la imposibilidad de la escritura de Lord Chandos a Morelli» (Aznar Pérez, 2014).

la denominada crisis de la conciencia lingüística finisecular» (Cairol, 2008: 372) y, por ende, «el disparo de salida de la escritura moderna» (Hertmans, 2008: 165).

Se trata de un relato breve en forma de epístola anacrónica que un lord inglés llamado Philip Chandos, trasunto del autor empírico, dirige al filósofo Sir Francis Bacon bajo el pretexto de una disculpa por su prolongado silencio literario, y confesándole que ya no escribirá más, pues la realidad y el lenguaje ya no se conjugan en su mente angustiada: «Mi caso, en pocas palabras, es éste: he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa» (Hofmannsthal, 2008: 126). Lord Chandos se siente desvanecer en una multiplicidad simultánea e indefinida de percepciones a la que Claudio Magris llama «enervante epifanía» (2008: 85). Una multiplicidad donde se disocian las palabras y la realidad. No se anulan las palabras, sino que quedan enfrentadas a la realidad en cuanto insuficientes para *decir* —con Wittgenstein— el mundo.

En el fondo, el imaginario redactor está expresando una profunda crisis de identidad derivada del sentimiento de escisión de lo externo y lo interno, del objeto y el sujeto. En otro punto hemos tratado la relación entre la disfunción del lenguaje y ciertas psicopatologías, como la esquizofrenia, que conllevan de forma preeminente problemas de identidad. En el caso de la *Carta* el conflicto es claro, y el narrador lo expone en los siguientes términos: «Apenas sé yo si aún soy el mismo a quien va dirigida vuestra preciosa carta» (Hofmannsthal, 2008: 121); o «¿soy yo ahora, a mis veintiséis años, el que a los diecinueve compuso aquel “Nuevo París”, aquel “Sueño de Dafne”, aquel “Epitalamio”, aquellos dramas pastoriles ebrios de palabras esplendorosas [...]?» (Hofmannsthal, 2008: 121). Lord Chandos se distancia con estas palabras de una literatura que podemos identificar con el *ars poetica* de la tradición clásica, cuya convención retórica ofrecía al lord inglés un código universal que aseguraba la inteligibilidad y la facultad de comunicación, correspondiéndose aparentemente, además, con la estructura igualmente universal de la razón. Ésta es la retórica en la que confiara Lord Chandos para informar el conocimiento, para «ordenar la materia penetrándola, sublimándola y generando poesía y verdad a un tiempo» (Hofmannsthal, 2008: 123). Sin embargo, asegura en su misiva que ya no logra captar un texto de inmediato «como una configuración fluida de palabras

conexas, sino entenderlo tan solo palabra por palabra» (Hofmannsthal, 2008:122). Lo que en un tiempo se le presentaba como «una gran unidad» (Hofmannsthal, 2008: 124), se torna ahora aprehensión fragmentaria, tanto del mundo real como de aquellos otros mundos ficcionales.

Recordemos a propósito la sintomatología lingüística de trastornos como la esquizofrenia, cuyas desviaciones en el uso del lenguaje tienen lugar sobre todo a nivel discursivo²⁴⁸. De hecho, el caso de Lord Chandos se distingue de otras manifestaciones literarias de la inefabilidad relacionadas con la expresión del mundo interior (la tradición mística es representativa de esta vertiente) por centrarse —como también ocurre en la mayoría de textos de Borges y de Vila-Matas— en la dificultad de conectar lingüística y racionalmente con la realidad, esto es, de interpretar, comprender y aprehender el mundo exterior. En síntesis, el personaje de Lord Chandos es abandonado por la retórica universal, lo cual anuncia el nacimiento de un tema de largo aliento. Además, la carga autobiográfica del relato pone de manifiesto la aparición de un nuevo sujeto histórico, al que ya nos hemos aproximado al estudiar los pilares de la crisis del *logos*, desde el *Fin de siècle* europeo a los alcances del relativismo lingüístico.

En la época en que escribe su *Carta de Lord Chandos*, sabemos que Hofmannsthal padecía realmente un profundo conflicto existencial, que, como al lord de su relato, amenazaba con sumirlo en un mutismo literario absoluto. En una carta fechada el 4 de diciembre de 1902, Hofmannsthal escribe a Stefan George lo siguiente: «Fueron semanas de la más increíble parálisis interior [...] en que perdí la capacidad de componer poesías, ni siquiera cortas. Fueron días de la peor angustia» (apud. Muñoz Millanes, 2008: 22). En otro lugar, el 9 de septiembre de 1902 —apenas unos días antes de la publicación de la *Carta*— el escritor austríaco escribe a su amigo Leopold von Adrian que su relato resulta inseparable de lo personal, y le invita a leerlo como si se tratase de una confesión, de una carta realmente escrita por él pero que «tú hubieras

²⁴⁸ Siguiendo la clasificación de Louis A. Sass, Philip Chandos sería testigo directo de su propia inmersión en prácticamente los tres niveles del trastorno lingüístico del esquizofrénico: «desocialización», «autonomización» y «empobrecimiento del lenguaje» (Sass, 2014: 219).

encontrado en el escritorio de una tercera persona» (apud. Muñoz Millanes, 2008: 15).

Estos documentos testimoniales, además de evidenciar el sesgo autobiográfico del texto, pronuncian el carácter metaficcional de la *Carta* y demuestran que el marco isabelino de la obra no responde a una simple evasión esteticista. De hecho, George Steiner (2006: 31) remonta al contexto en que se emite la misiva de Lord Chandos, en pleno siglo xvii, el punto de inflexión en que las condiciones materiales de la experiencia dejan de estar gobernadas y ordenadas por el lenguaje. Es entonces, según Steiner, cuando comienza la revolución que habrá de transformar para siempre la relación del hombre con la realidad y que alterará radicalmente las formas del pensamiento y de la expresión artística. Recordemos también que el mismo Foucault (2003: 52) sitúa en la transición entre los siglos xvi y xvii el momento en que los signos (legibles) dejan de asemejarse ya a los seres (visibles), y que la «identidad irónica» en que permanecen las cosas, sin semejanza ya con los signos, queda magistralmente representada en *El Quijote* de Cervantes²⁴⁹. Según el mismo Hofmannsthal, se trata, más bien, de «percibir lo ajeno y lejano como estrechamente emparentado» (carta a L. von Adrian el 16 de enero de 1903; apud. Muñoz Millanes, 2008: 15), llegando a confundir los planos históricos —pasado y presente— con los de la ficción y la realidad.

Si el literato clásico, como el que es Lord Chandos, pierde esta confianza en la objetividad del lenguaje y desemboca en el silencio, con mayor razón habrá de naufragar el escritor moderno, el contemporáneo de Hofmannsthal, que solo puede dar voz a su interioridad subjetiva y no está sostenido por ninguna unidad homogénea de poesía y civilización. (Magris, 2008: 77)

²⁴⁹ Tampoco es casual que, como vimos en el primer capítulo de esta tesis, sea precisamente en esta época cuando la intelectualidad trata de arrostrar con mayor ahínco la imperfección del lenguaje mediante la proyección de lenguas artificiales; pensemos en Descartes, Dalgarno, Wilkins o, como no podía ser de otra manera, el interlocutor del ficticio Lord Chandos: sir Francis Bacon.

En su ensayo «The Crisis of Language», Richard Sheppard (1991: 324) sugiere que el escritor austríaco recrea un contexto en el que el artista se siente condenado a vivir en una época en que la armonía del mundo se ha perdido irreparablemente, y esta armonía no es otra que la de la convención: si ésta se tambalea, resulta imposible no admitir que la Literatura, conformada a base de convenciones, será la primera en padecer las violentas sacudidas del seísmo. Esta convención de la literatura y, en última instancia, del conocimiento²⁵⁰, hunde sus raíces en la aceptación del significado unívoco como fruto de una universalidad del concepto, «universalidad donde se pierde la irrepetible epifanía de la experiencia» (Magris, 2008: 75). Sin embargo, para Lord Chandos, como para Fritz Mauthner o para Ludwig Wittgenstein²⁵¹, el concepto no sirve de ayuda para aprehender la verdadera realidad del ser, que es devenir y cambio, por lo que el escritor tiene que «resignarse a hablar no de la vida, sino de su incapacidad de enunciarla» (Magris, 2008: 81).

En la *Carta de Lord Chandos*, los objetos manifiestan una existencia subyacente, indescriptible, y es renunciando a la literatura, a encerrar en conceptos y en un lenguaje estético y estático la indeterminada fragmentación del mundo, como Lord Chandos detona «la disolución del sujeto como principio ordenador de la realidad y, por ende, la crisis del sujeto poético» (Magris, 2008: 87). Cada fragmento cobra, entonces, un valor absoluto, se rompe la red de jerarquías que permitía la distinción entre los fenómenos, y Hugo von Hofmannsthal, como Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé, en un cierto sentido, o Blake, Dostoievski, Nietzsche y Freud, en otro, tematizan —en sentido fenomenológico— su visión/aprehensión del mundo para hacerla llegar al lector. La sintaxis lineal se vincula, entonces, a una concepción tradicional del mundo

²⁵⁰ En el plano teórico, esta pérdida de armonía sustenta, en parte, la crítica que autores como Lubomír Doležl (1997: 73) hacen al fundamento epistemológico de la crítica mimética universalista, al modo de Erich Auerbach.

²⁵¹ Del mismo modo que resulta reseñable la relación entre Bacon y Hoffmannsthal, quien lo hace figurar dentro de su ficción, es interesante notar que el autor de la *Carta* mostró también interés por la crítica y la filosofía del lenguaje, en particular la de Fritz Mauthner, con quien mantuvo correspondencia. En la biblioteca personal de Hoffmannsthal se conserva un ejemplar subrayado de sus *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (1901-1902), cuyos dos primeros volúmenes acababan de aparecer en la época en que se publica la *Carta de Lord Chandos*.

que sofoca las multiplicidades significativas del texto de la vida, la epifanía de la experiencia.

Respecto de los «conceptos terrenales» —las experiencias— Chandos declara:

No conseguía captarlos ya con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me fraccionaba y cada parte se dividía a su vez en más partes y nada se dejaba ya sujetar en un concepto. Las palabras flotaban libres a mi alrededor: se coagulaban en ojos que me miraban fijamente y a los cuales yo debo devolver la misma mirada fija: son torbellinos que me dan vértigo al contemplarlos, que giran sin cesar y a través de los cuales se arriba al vacío. (Hofmannsthal, 2008: 128)

Estas palabras, en boca de un personaje de ficción, son sin duda la más clara enunciación moderna de la crisis del lenguaje. La subdivisión infinita de los objetos y de las palabras se abre al horror de lo inabarcable, a la experiencia de lo sublime, como cuando el narrador de la *Carta* confiesa:

Mi espíritu me obligaba a ver cuanto se presentaba en este tipo de conversación en una inquietante cercanía: tal como una vez había yo visto en una lente de aumento una zona de la piel de mi meñique semejante a una llanura con surcos y hoyos, así me sucedía ahora con los hombres y sus acciones. (Hofmannsthal, 2008: 127)

Lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño se trasponen al mundo de las relaciones humanas y a la dificultad para expresarlo en palabras. Curiosamente, para decir lo mismo, Borges opera de forma diametralmente opuesta en su relato «El Aleph», imaginando un objeto capaz de encerrar el vértigo de lo múltiple y de someterlo a la ironía de estar, a su vez, encerrado en un sótano oscuro de una calle de Buenos Aires. Sentando el precedente de las futuras manifestaciones irónicas del fenómeno de lo irrepresentable, Borges

propone una solución al conflicto mediante un artificio: una nueva «convención». Además, comparte el relato de Borges con el texto de Hofmannsthal su carácter profundamente visual, como si las carencias verbales para expresar ciertas realidades complejas pudiesen ser sustituidas por el poder de la imagen y la descripción ecfrástica.

La literatura contemporánea parece particularmente sensible y entregada a la empresa de representar lo irrepresentable —«el gran desafío del arte del siglo xx que continúa en el xxi» (Massó, 2017: 106)—, de ahí que intentemos determinar qué papel asume la creación literaria de los últimos años respecto a lo que Roland Barthes denominara «tragicidad de la Literatura» en *Le degré zéro de l'écriture*, de 1953. Una tragicidad fundada sobre la compleja y necesaria relación que, bajo el peso de la Historia, la Literatura establece con la sociedad que la consume, y cuyo signo más obsesivo será la tercera persona de la novela, indudable convención y «signo de un pacto inteligible entre la sociedad y el autor» (Barthes, 2012: 26-27). No debemos olvidar, en este punto, que Roland Barthes entiende las escrituras siempre en relación obligada con la Historia, la cual condiciona indefectiblemente los límites de una elección de tipo moral.

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el pacto formal establecido entre el escritor y la sociedad se rompe, cuando este sistema de seguridad se desvanece y los actos no pueden reducirse a signos? Es entonces cuando surgen las formas de escritura que Roland Barthes llama modernas —pensemos en *Paludes* (1895), de André Gide— y podemos decir con el crítico francés que «la modernidad comienza con la búsqueda de una Literatura imposible» (2012: 27). Asimismo, esta búsqueda se torna igualmente imposible por la incapacidad misma de desarrollar en el tiempo una negación sin acabar elaborando un arte positivo. Se trata de una paradoja similar a la que Maurizio Ferraris (2011: 123) subraya acerca de la llamada Escuela de la Sospecha, cuando señala que el *smascheramento* que ésta postula acaba por convertirse en una nueva máscara: «Nichilismo e dogmatismo si rafforzano a vicenda; lo smascheramento tende o

a avvolgersi su se stesso, oppure porre le basi di un nuovo mito dogmatico, eventualmente caratterizzato da un “orrore mítico per il mito”²⁵² (2011: 123).

Asimismo, esta paradoja también cobra forma en la opinión de que la caída de los grandes relatos o metarrelatos promulgada por Lyotard en su libro *La condición postmoderna* (1979) termina por convertirse, ella misma, en un nuevo metarrelato: el de la postmodernidad. En cierto modo, este fenómeno cíclico sigue el mismo patrón que la escritura literaria que tematiza su propia imposibilidad: el patrón de la aporía. Si entendemos con Roland Barthes que el estilo, situado fuera del arte, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad, es «una Naturaleza que anuda el humor del escritor a su lenguaje» (2012:15); si entendemos, asimismo, la lengua y el estilo como objetos y la escritura como función —relación entre la creación y la sociedad— debemos admitir indefectiblemente la conclusión barthesiana de que «lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje» (2012:15). Es decir, es la movilidad del objeto, cuyo valor es siempre relativo respecto a su función —cristalizada en la escritura— la que motiva la fricción constante entre literatura y realidad.

Este círculo naturalmente inacabable, en el que una realidad móvil remite a un lenguaje que pretende fijar ese movimiento, y en el que este lenguaje, cuyo sentido, como hemos visto, es relativo, nos reenvía con su referencia a una realidad incognoscible, supone la condena del hombre contemporáneo, del *homo hermeneuticus*²⁵³. Pero esta condena, como todo límite, genera una inmensa fuerza creativa. Las escrituras modernas son una amplia muestra de ello. En este contexto lo confirmaremos al explorar los territorios de las llamadas

²⁵² Trad. propia [El nihilismo y el dogmatismo se refuerzan mutuamente; el desenmascaramiento tiende a envolverse a sí mismo o a sentar las bases de un nuevo mito dogmático, posiblemente caracterizado por un «horror mítico por el mito»].

²⁵³ Estas ideas mantienen una interesante relación con la tradición del pensamiento hermético, que considera el mundo como fenómeno lingüístico cuya interpretación se mantiene siempre indefinida. Para el pensamiento hermético, detrás de todo objeto se esconde un secreto, un secreto que en última instancia se revela vacío e inalcanzable. No en vano, y no sin cierta ironía, Umberto Eco (2002: 43-51) establece un vínculo entre el pensamiento hermético, el irracionalismo hermético moderno, el posestructuralismo y la teoría contemporánea de la interpretación textual, sugiriendo una suerte de caricatura de los modos de interpretación *reader-oriented*. Aunque esta apreciación es perfectamente válida, nosotros dejamos fuera de nuestras ambiciones dilucidar si puede alcanzarse o no un verdadero conocimiento del mundo, y nos limitamos a estudiar la expresión estética de este ineludible fenómeno.

literaturas del silencio, de la literatura conceptual y, sobre todo, de la ficción crítica.

Hermann Broch, en su ensayo sobre «El abandono de la lírica y la *Carta de Lord Chandos*», se pregunta: «¿Cómo se puede descargar el mutismo hablando, la ciega viendo?» (2002: 277). El autor de *La muerte de Virgilio*, sabedor de primera mano del calado de su interrogación, nos sitúa de frente a la manera en que una carta de renuncia a la escritura se sostiene sobre los pilares de una forma indefectiblemente literaria. La poética que postula una difícil —si no imposible— referencialidad literaria, remite, enunciando las fronteras del lenguaje, a lo que se halla más allá de estos límites. Vemos, entonces, cómo el texto da la razón a Wolfgang Iser cuando este insiste en que la conciencia de que algo está más allá de nuestras limitaciones supone, en muchas ocasiones, un incentivo del acto creador. Iser afirma, en términos de teoría de la ficción, que «la ficcionalización empieza donde el conocimiento termina» (1997: 61-62). Este desconocimiento —nuestra limitación ante las realidades irreconocibles— es lo que motiva en ciertos autores la creación de ficciones autodestructivas, por una parte, aunque profundamente vivificadoras, por otra. Una escritura que nos recuerda, con su anticonvencionalismo, que la Literatura es sustancialmente una convención. Para decirlo con Roland Barthes, la literatura actual, heredera del lenguaje mallarmeano, «es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello, y que sin embargo se da un poco la vuelta» (2012: 45). En su huida hacia adelante la literatura contemporánea cree haber dejado atrás el convencionalismo del lenguaje y de las formas literarias, pero, sin embargo, no puede evitar volverse y mirarlas, asumirlas, rescatarlas.

Hofmannsthal, como después Borges y Vila-Matas, entre otros muchos, no renuncia al poder de la palabra ni al de la narración para exponer su flaqueza ni su ser exhausto. La enunciación de esta falla es su denuncia, pero al hacerlo con el mismo instrumento que se critica (el lenguaje) lo revivifica. De esta manera las escrituras aquí convocadas *figuran* o *encarnan* la crisis del lenguaje, pero no la re-presentan en sentido mimético²⁵⁴. Testimonian el desgarramiento de los

²⁵⁴ «La semejanza pone orden en el ámbito de lo aparente, esto es, de lo visible que remite a un significado que es re-presentado gracias a la mediación de la obra de arte; la desemejanza es lo propio de las “figuras” que interrumpen este ir y venir del significante —la imagen— al significado

lenguajes, se sobreponen frente a la única salida de ser proyecto, de ser utopía del lenguaje; y *enuncian*, con una lengua espléndida y muerta como único instrumento posible, la contradicción insoluble que obliga al escritor, si quiere asistir a la Historia presente, a esculpir en la Forma su condición desgarrada.

3.2.2. Estética del silencio y reescritura

El elogio del silencio no se puede callar, y es lástima
no encontrar un modo de hablar de él, con silencio.

Cuadernos de todo y nada

M. FERNÁNDEZ

Como es sabido, el tratamiento estético del silencio recorre transversalmente la historia de la literatura, la pintura o la música para explotar con sorprendentes resultados a partir del siglo xx, proponiendo la respuesta más evidente y directa de las artes al tema de la crisis del lenguaje. En cuanto que objeto que no *está*, que es una nada, una ausencia, el silencio ha sido tematizado por la literatura mucho más atentamente que por la filosofía, salvo en algunas brillantes y complejas excepciones, entre las que se cuenta a Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger o Wittgenstein. También la sociología, la psicología, el psicoanálisis o la teología —especialmente en la llamada «vía negativa», que remite al silencio para hablar de Dios en cuanto inefable (Agamben, 1992; Rigotti, 2013)— se han ocupado del silencio. Concretamente la poesía, trabada en su esencia con el recogimiento y la ascesis de la palabra, ha mantenido siempre una estrecha relación con los silencios del hombre o de

—la idea—, cortocircuitando así el movimiento de la representación» (Massó, 2017: 104). Para un acercamiento más específico a esta idea de *figura*, véase el ensayo de Georges Didi-Hubermann «Puissance de la figure. Exegèse et visualité dans l'art chrétien» (1992).

la naturaleza: de la música silente de los simbolistas al hermetismo poético italiano²⁵⁵.

Sin olvidar que el concepto y la experiencia de lo inefable proceden de la vivencia de lo sagrado de la que se da cuenta en los textos religiosos judeocristianos, y que llega a nosotros principalmente a través de la poesía mística, el tratamiento de lo inefable que encontramos en Baudelaire y en gran parte de los simbolistas franceses procede, en cambio, del romanticismo. Puede afirmarse, por tanto, que además de en la mística es en la reflexión y creación románticas y posrománticas donde las referencias a lo inefable cobran mayor presencia dentro de la historia de la literatura²⁵⁶.

Debido a su estrecha vinculación con el silencio, no podemos más que comenzar deslindando dos acepciones básicas y generales del concepto de lo inefable. Por un lado, aquella acepción que se refiere a la literatura —y el arte— como único medio capaz de reflejar contenidos no expresables a través de los lenguajes prácticos u ordinarios. Y, por otro, la que identifica lo inefable con aquello que incluso la literatura no puede expresar. Ambas acepciones asocian la causa de un límite *radical* a las características de los códigos lingüísticos o artísticos, pero asimismo admiten, como veremos, otros orígenes vinculados a un volumen de sentido que excede las capacidades propias del lenguaje, el cual, dentro de esta concepción enteramente moderna, nunca deja de ser un instrumento.

Partiendo de la idea de Friedrich Schlegel —que Wolfgang Iser retoma, como vimos en el apartado anterior— según la cual la poesía comienza en el punto donde la filosofía encuentra sus límites, podemos decir que lo artístico supone un recurso fundamental para la expresión de lo inefable. La existencia misma de

²⁵⁵ Los estudios sobre la *presencia* del silencio en la poesía son abundantes. Por citar ejemplos recientes, véanse, por ejemplo, el ensayo «Il silenzio di un foglio girato. La poesia e il suo silenzio d'ombra: una lettura» (2012), que Stefano Raimondi ha dedicado a los versos de Paul Celan, o bien el estudio de Antonio Ria (2014) sobre el silencio en la obra de Lalla Romano, cuyos últimos cinco versos de «Musiche nascono e muoiono», incluido en *Giovane è il tempo*, nos permitimos reproducir aquí: «Solamente il silenzio/ oltre il gelo dei mondi/ oltre il solitario passo dei vecchi/ oltre il sonno dimenticato dei morti/ solo il silenzio vive» (Romano, 1991: 192)

²⁵⁶ Para un recorrido histórico en forma de genealogía sobre las múltiples facetas y significados del silencio a través de la obra de místicos, escritores y pintores, véase el reciente libro de Alain Corbin: *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días* (2019).

este recurso podría derivar del hecho, igualmente apuntado por Iser, de que «hay realidades de la vida humana que experimentamos, pero que, a pesar de todo, no podemos conocer» (1997: 61-62). Si el desconocimiento motiva entonces el acto creativo, la ficción funcionaría a modo de clave para descifrar lo inefable. Ahora bien, también el lenguaje literario, la palabra poética, encuentra sus límites. Es entonces cuando el escritor, consciente de dichos límites, trata de salvar los obstáculos del desconocimiento «por medio de un decir indirecto» y apela, principalmente, a los recursos del símbolo y la alegoría (Garrido Domínguez, 2013: 320).

En estos términos lo inefable se presenta relacionado con la categoría de lo sublime, entendida, siguiendo las ideas del filósofo Eugenio Trías, como un sentimiento estético que despierta en nosotros ante «una fuerza o magnitud no mensurable» (2000: 138). Un sentimiento ante el cual la imaginación fracasa irremediablemente y solo produce ya «*imágenes negativas*: negación de forma, finalidad, organización, orden, concierto» (Trías, 2000: 138). No es de extrañar, por tanto, que el poeta busque comúnmente su expresión a través de un lenguaje transracional (piénsese en la labor de Khlebnikov al respecto), de un decir simbólico capaz de sobrepasar el mundo lingüístico al que Trías también llama «*mundo de la representación*, o primer mundo» (2000: 148). Se trata de un hecho al que aluden habitualmente los místicos y, desde una perspectiva diferente, también los formalistas rusos cuando afirman que la carga semántica de la melodía del verso excede el significado convencional de las palabras²⁵⁷.

Ahora bien, esta búsqueda conlleva en ocasiones un precio muy alto para el autor: la enorme dificultad de encontrar un lenguaje adecuado para expresar lo inexpressable. De hecho, resulta necesario recordar la idea del filósofo Ludwig Wittgenstein que Garrido Domínguez vincula al pensamiento estético de Paul Valéry, según la cual eso de lo que no se puede hablar es «lo realmente

²⁵⁷ Jorge Brioso ha estudiado la contradictoria y compleja presencia de lo sublime en Borges en un artículo titulado «Civilizar el infinito: el milagro, la revelación y lo sublime en la obra de Jorge Luis Borges» (2015), mientras que Antonio Gómez López-Quñones ofrece una aproximación comparativa al tratamiento de lo sublime en la escritura de Vila-Matas en su libro *La precariedad de la forma: lo sublime en la narrativa española contemporánea* (2011).

importante» (2013: 325). La ficción y el sujeto poético que la sostiene encontrarían aquí uno de sus fundamentos. El sujeto poético construye la ilusión de hablar desde el conocimiento pleno, aunque en realidad el texto literario sea solo un enunciado a medias, un entramado de voces que callan gran parte del contenido, indicándolo apenas: sugiriéndolo.

En su libro acerca de *La música y lo inefable*, el filósofo y musicólogo Vladimir Jankélévitch escribe que «donde la palabra falta, allí comienza la música» (2005: 118-20), mientras que George Steiner (2006: 40), en un sentido muy similar, ha argumentado que ante las zonas de oscuridad que el lenguaje no puede iluminar se yergue la fuerza de lenguajes no verbales como las matemáticas, la lógica simbólica o, de manera particular, la música. Recordemos, por ejemplo, el lenguaje mímico desarrollado por Jean Rambosson a mediados del XIX o el sistema de «grafías plastiútiles» elaborado por Xul Solar. En el primer capítulo de esta tesis ya adelantamos la posibilidad de una interesante vinculación de influencias e intereses entre dichos proyectos mímicos universalistas y el afán de recuperación pre-lingüística promovido en distintos ámbitos artísticos del siglo XX, que fomentarían prácticas estéticas tan singulares como el infantilismo de dadaístas y surrealistas, el primitivismo de pintores como Pablo Picasso, el *lunatismo* de artistas como Jean Dubuffet y su *art brut*, o ese gesto irrepetible que fundamenta el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. También comentamos más arriba —y es importante volver aquí sobre ello— que la universalidad y la fugacidad del gesto, sobre las que llamaron la atención figuras tan dispares como el abad de l'Epée, Rambosson o el propio Artaud, se encuentran en la base misma de uno de los alumbramientos más influyentes del vanguardismo artístico del siglo pasado: la *performance*, que se sitúa en una posición privilegiada dentro de la tradición que intenta transgredir el lenguaje verbal al que considera imperfecto u obsoleto.

Sin embargo, ni siquiera la potencia expresiva del gesto ha logrado desplazar a la música de su lugar protagónico en la empresa del tratamiento no-verbal de lo inefable. No en vano, tradicionalmente se ha considerado el arte musical como máxima expresión del espíritu humano, pues en él no es la contingencia del contenido lo que prima, sino la forma pura (tono y duración/ melodía y ritmo), a la que sin duda la poesía aspira desde hace dos siglos: como quería Stephan

Mallarmé, «decir la nada», es decir, «la Forma [...], la blancura en su plenitud total» (Rodríguez, 1994: 57). Si bien es cierto que Borges modificó varias de sus ideas sobre la literatura y el arte a lo largo de toda su vida —algo que parece natural en quien reflexionó y escribió sobre ello hasta el final de sus días—, siempre mantuvo vivo en su literatura el debate intelectual en torno a la musicalidad de la escritura²⁵⁸. Muy influenciado por Macedonio y su fobia a los «soniditos», el Borges de la década de 1920 manifestaba un rechazo radical frente al aspecto fonético de la escritura, principalmente de la poesía²⁵⁹. Por supuesto, también la estética de Croce está detrás de este rechazo, aunque Borges habría de dejar a un lado la influencia del pensador italiano para valorar en «Noticias de los kenningar»²⁶⁰ (1932) la eficacia de la «forma», previa a la interpretación, en un verso de Quevedo («Tu tumba son de Flandes las campañas»). También a propósito de Hilario Ascasubi Borges escribe: «Hay también la felicidad prosódica: el verso baladí que por la sola entonación ya está bien»²⁶¹; pero no es hasta 1964, en el prólogo a *El otro, el mismo*, cuando escribe:

Pater escribió que todas las artes propenden a la condición de la música, acaso porque en ella el fondo es la forma, ya que no podemos referir una melodía como podemos referir las líneas argumentales de un cuento. La poesía, admitido ese

²⁵⁸ Ana Lucía Frega ha indagado la dimensión musical de la producción literaria borgeana en *Borges y la música* (2011).

²⁵⁹ En «Ultraísmo», de 1921, Borges escribe: «La música del verso es el beleño que amodorra al lector y, en su vaivén de hamaca, le venda los ojos ante la vaciedad plenaria con que engaritan su intelecto». Sin detenernos en la musicalidad que encierran las palabras de su misma crítica, veamos cómo el escritor vuelve sobre esta enemistad en una conferencia dictada el 23 de septiembre de 1927 bajo el título «Sobre el idioma de los argentinos» (publicada en el volumen 13 de *Anales del Instituto popular de conferencias*, 1928, y recogida el mismo año también en *El idioma de los argentinos*): «La sueñera mental y la concepción acústica del estilo son las que fomentan sinónimos: palabras que, sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido».

²⁶⁰ La primera versión de este texto apareció en Buenos Aires en el número 6 de *Sur*, en noviembre de 1932. Más tarde fue incluido en *Historia de la eternidad* (1936) con el título «Las kenningar».

²⁶¹ Borges publicó «El coronel Ascasubi» en el primer número de *Sur*, en enero de 1931, entre las páginas 129 y 140.

dictamen, sería un arte híbrido: la sujeción de un sistema abstracto de símbolos, el lenguaje, a fines musicales. (Borges, 2010, II: 410)²⁶²

En su breve nota «La muralla y los libros», Borges sugiere que en la música se esconde una revelación siempre inminente, que no se produce, y que quizá sea ese continuo movimiento elusivo lo que comúnmente denominamos hecho estético²⁶³. Pero podría ser que los límites no fueran atributo del lenguaje sino de nuestra propia sensibilidad, y quizá tenga razón Unamuno cuando en su *Diario íntimo* escribe: «No hay música más grande ni más sublime que el silencio, pero somos muy débiles para entenderla y sentirla» (2012: 94). Unamuno señala con sus palabras una dualidad nuclear en el conflicto: la que reprocha, por un lado, la incompletitud significativa al lenguaje o a los lenguajes, y entiende que en ellos no se da nunca una «revelación», y, por otro lado, la que intuye que es nuestra propia incapacidad de percepción y discernimiento la que nos impide entender y sentir la revelación que *sí* ofrecen dichos lenguajes²⁶⁴.

De este modo, la conciencia de lo que comúnmente se conoce por «límites del lenguaje» ha provocado, sobre todo en la historia reciente de las artes, la progresiva hibridación de códigos y la transgresión hasta puntos insospechados de los ámbitos artísticos, en busca de una mejor sintonía entre esa posible «revelación» de los lenguajes y la capacidad humana para comprenderla. Steiner, por este camino, llega incluso a señalar la importancia de las fronteras

²⁶² Las palabras de Walter Pater a las que se refiere Borges se hallan en su libro *El renacimiento* (1982: 108).

²⁶³ «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» (Borges, 2010, II: 14).

²⁶⁴ Otra forma de enunciar esta dualidad es la que deriva de la atención que Borges dedica al problema de la identidad, tanto de los textos como del sujeto que lee, interpreta y valora esos textos. De esta preocupación por la identidad en su relación con la cuestión de la interpretación textual, que también está muy presente en Vila-Matas, nos hemos ocupado en el apartado 4.1. «El existencialismo textual de Borges».

lingüísticas que permiten al lenguaje coexistir con otras tres modalidades de afirmación: la luz, la música y el silencio:

Por un relajamiento o una transcendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística para llegar a las simultaneidades, las inmediateces y la libertad formal que el poeta cree hallar en la forma musical. En la música el poeta espera encontrar la solución a la paradoja de un acto de creación propio de su creador, marcado con la forma de su espíritu y sin embargo renovado infinitamente en cada oyente. (Steiner, 2006: 61)

La conexión entre los códigos lingüístico y musical juega un papel más que importante en la concepción simbolista de la poesía, pues es ahí donde puede verse una relación directa entre la música, el ideal de la sugerencia y la concepción poética de autores como Stephan Mallarmé o Charles Baudelaire, quien, deudor de los postulados románticos, en obras como *Pequeños poemas en prosa* opondrá a la determinación del verbo la feliz indeterminación de la música —su ser «un arte sin materia, una forma sin sustancia» (Millán Alba, 2010: 23).

Asimismo, cabe decirlo con las palabras que André Gide escribió en el prólogo a la edición de 1917 de *Las Flores del Mal*:

Musical, sirve esta palabra, aquí, para expresar no solo la caricia fluida o el ritmo armonioso de las sonoridades verbales por las que el verso puede gustar incluso a los extranjeros que no conozcan su sentido, sino también la palabra exacta, dictada no solo por la lógica, y que escapa a la lógica, por la que el poeta músico llega a fijar, tan exactamente que es una definición, la emoción, esencialmente indefinible. (Baudelaire, 1994: 53)

Vemos, entonces, que el «poeta músico» es capaz no solo de transgredir las barreras lingüísticas con su poesía, sino de hacer llegar al otro lado la palabra exacta, ese vehículo de la emoción que es «esencialmente indefinible». La música —tema, variaciones, orquestación, significación de los silencios— se convierte de este modo en la analogía más certera del poema, y la abstracción derivada del valor de la sugerencia, destacada por Millán Alba en el poema en prosa, conforma el carácter decididamente simbólico de la poesía baudeleriana. Se impone, por tanto, lo que Garrido Domínguez llama «un decir indirecto» (2013: 320), orientado a sugerir más que a explicar. *Decir* que es sugerir y, a su vez, más que decir, pues la sugerencia encierra una mayor fuerza expresiva que la expresión directa.

El poder de la sugerencia cobra un valor que lo eleva sobre el lugar que ocupan los términos en la frase y, en última instancia, sobre las relaciones que mantienen entre sí. Se trata, por tanto, del «signo erguido» que Roland Barthes (2012: 32) identifica en la poética moderna. Un decir indirecto encarnado en un lenguaje esencialmente imaginario: «lenguaje que solo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio*, si se quiere al fin hacerse oír» (Blanchot, 1992: 42). El arte no puede ser, en este punto, otra cosa que simbólico, cuando el símbolo cobra un valor transcendente que lo eleva por encima del *límite*. Dejemos que hable la lucidez de Mallarmé, dador del «cadáver» que para Roland Barthes es hoy la Literatura:

[...] los parnasianos consideran la cosa en su totalidad, y nos la enseñan, y, entonces, les falta misterio, le quitan al espíritu del lector la alegría deliciosa de creer que él también está creando. Nombrar un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco; sugerirlo, éste es el camino de la ensoñación. En el uso perfecto de este misterio anida el símbolo: evocar paso a paso un objeto con el fin de manifestar un estado de alma; o, a la inversa, escoger un objeto y extraer de él un estado de alma, a través de una cadena de desciframientos. (Mallarmé, 1987: 14-15)

Ese misterio que le faltaría a la poesía parnasiana es un misterio cercado por la conciencia y la experiencia del límite. Si para Mallarmé y los simbolistas nombrar un objeto disminuye el placer de la poesía, sugerirlo marca el camino de la ensoñación y promueve el juego poético con los estados del alma. «De la musique avant toute chose» (1902: 311-12), escribió Verlaine en su «Art poétique» de *Jadis et Naguère*, de 1884, mientras que Borges cierra su poema «Otro poema de los dones» (en *El otro, el mismo*, de 1964) con el verso y epifonema «Por la música, misteriosa forma del tiempo» (2010, II: 489). Pero estas ideas que brotan a raíz de la poesía no se mantienen alejadas de otros géneros en prosa, como la novela moderna, cuyo decir polivalente y ambiguo ha destacado Javier Cercas (2016) al exponer su teoría del punto ciego, sobre la que entiende el desarrollo de la narrativa contemporánea sostenida también en un decir indirecto, o mejor dicho, en un no-decir la respuesta a la pregunta que toda escritura plantea. No en vano, Borges es un maestro de la elipsis y Vila-Matas viene demostrando desde hace años que la experiencia de la lectura de sus textos implica para el lector una atención especial hacia lo que no figura en ellos de forma explícita. En ambos autores puede aplicarse la teoría del punto ciego de Cercas, que goza de una versión anterior, igualmente pertinente, en la teoría de las dos historias de Ricardo Piglia.

Los románticos sospechan del lenguaje por su incapacidad para expresar lo que pretenden transmitir, y el simbolismo asume tales ideales y entiende la palabra poética como un puente hacia lo invisible, lo inaprehensible, en definitiva: lo inefable. Se recurre entonces a la imagen, al símbolo o a la alegoría, a través de los cuales se reinventa la concepción platónica del poeta como médium, única figura capaz de revelar su mundo interior. Esta concepción del Simbolismo, en la que lo inefable se asocia con la búsqueda de la belleza absoluta y, por supuesto, con Mallarmé, asigna al movimiento un carácter mediador que lo nombra portavoz de una realidad oscura. Así sucede en el poema de Baudelaire «Correspondences», incluido en *Le Fleurs du Mal*, en el que el poeta —como igualmente consideró Rimbaud— debe alzarse como traductor o descifrador del lenguaje del universo, un lenguaje anterior a la obra poética.

La poesía moderna recupera de este modo la idea medieval de que Dios escribió dos libros, la Biblia y el universo, y que ambos —y no solo la Escritura—

pueden ser interpretados²⁶⁵, y la versiona con la siguiente fórmula: el mundo es un cúmulo de signos decodificables —legibles— solo a través del decir indirecto de la poesía. El poeta es así un traductor, cuando no un comentador, del mundo o de un texto previo necesario para que el acto creativo —no ya *ex nihilo*— tenga lugar.

Para entender mejor esta concepción del hecho poético resulta inevitable mencionar la doctrina de las correspondencias, desarrollada por el «visionario»²⁶⁶ sueco Emanuel Swedenborg en su texto más conocido, *Del Cielo y del Infierno*, publicado originalmente en latín en 1758. Para Swedenborg, cada elemento existente, del cosmos a la más diminuta e individual de las cosas, encierra tras su apariencia visible un significado de carácter metafísico. A través de un sistema de relaciones analógicas, la apariencia mundana de cada elemento coexiste con su sentido interior y trascendente: el mundo deviene símbolo, y este símbolo, para Swedenborg, mantiene una relación ontológica — y no meramente convencional— con aquello que simboliza²⁶⁷.

De nuevo aparece en la historia de las ideas la polémica sobre el origen del lenguaje que en la Grecia clásica dividió a naturalistas y a convencionalistas, pero lo hace bajo la forma de una teoría sobre la trascendencia de las cosas del mundo. Aunque esta manera de interpretar el universo pueda parecer ajena a la cosmovisión moderna, el régimen de correspondencias subyace todavía en la liturgia y los símbolos de culto judeocristianos —y aún puede rastrearse, muy modificada, en la proliferación contemporánea de estudios de carácter semiótico o semiológico.

Así, mística, autorreferencialidad, correspondencia y hermetismo son algunos rasgos de la amalgama simbolista que tiene su reflejo en el plano del lenguaje poético, y que puede extrapolarse razonablemente a una determinada veta de la

²⁶⁵ Sobre esta idea Borges escribió su breve y lúcido ensayo «El espejo de los enigmas», incluido en *Otras inquisiciones* (1985)

²⁶⁶ La *Encyclopaedia Britannica*, en su entrada sobre Emanuel Swedenborg, nos dice de él que fue un científico, místico cristiano, filósofo y teólogo (2016).

²⁶⁷ Sobre el origen del simbolismo, véase el libro de referencia de Anna Balakian: *El movimiento simbolista*, de 1969.

literatura contemporánea. De hecho, la influencia de las estrategias analógicas que tanto promovió la poesía simbolista puede rastrearse hasta el desarrollo de la música neovanguardista de la segunda mitad del siglo xx. John Cage, por ejemplo, ha escrito diversos artículos y pronunciado varias conferencias cuya estructura compositiva es muy similar a la de sus obras musicales. El propósito de esta identificación entre una composición sonora y una escrita no es otro que la de mejorar y enfatizar el proceso de comunicación. Si Cage escribe o habla sobre su música y sobre la manera en que ésta ha sido compuesta, la identificación entre la forma de su discurso y el contenido del mismo —es decir, entre el entramado verbal del artículo o conferencia y la explicación sobre su música— parece el método más eficaz. De hecho, muchos de estos textos presentan una forma insólita, pues, como el mismo Cage señala:

[H]e utilizado métodos de composición análogos a los que utilizo en el campo de la música. A menudo mi intención era decir lo que tenía que decir de una manera que resultara ilustrativa; es muy posible que esto permitiera al oyente experimentar lo que yo tenía que decirle, en vez de simplemente oírlo. (Cage, 2005: IX)

Ejemplos célebres son su «Conferencia sobre nada», pronunciada en el Artist's Club de Nueva York en 1949, o su conversación imaginaria titulada «Erik Satie», publicada originalmente en la revista *Arts News Annual* de 1958²⁶⁸. Este «método compositivo», que hemos hecho derivar del analogismo simbolista, está muy presente también en la obra de Vila-Matas, sobre todo en algunos textos considerados normalmente periféricos respecto de su obra narrativa más conocida, pero que nosotros retenemos imprescindibles, como son las conferencias «Mastroianni-sur-Mer» y «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones», o la ficción crítica «Chet Baker piensa en su arte». Estos textos desarrollan estructuralmente las premisas que exponen, y eso les otorga una capacidad expresiva extraordinaria. «Chet Baker...», como *Perder teorías*

²⁶⁸ Ambos textos, a caballo entre la composición poética y la musical, se encuentran compilados en su libro *Silencio* (2005).

(2011), contiene una teoría del relato que a su vez es ese relato, en la línea de textos tan dispares como el «Pierre Menard...» (1939) de Borges, *Rayuela* (1963) de Cortázar, *El hipogeo secreto* (1968) de Elizondo o *Respiración artificial* (1980) de Piglia²⁶⁹.

Además de la relación inequívoca entre poesía y música, es importante notar que la vinculación entre escritura e imagen ha ganado fuerza en las últimas décadas, desde los movimientos de poesía concreta y visual hasta las más actuales creaciones de literatura digital. En la obra del propio Mallarmé se da este punto de encuentro, como demuestran las palabras del prefacio a *Un coup de dés* que luego confirmaría Derrida (1997: 61) en su ensayo sobre el poeta francés: «Les ‘blancs’, en effet, assument l’importance, frappent d’abord» (Mallarmé, 1945: 455)²⁷⁰.

Como ya demostró Max Picard en *Le monde du silence* (1954), el silencio no es simple ausencia de ruido, ni tampoco un fenómeno meramente negativo, sino que forma parte de la estructura básica del ser humano. Brice Mortara Garavelli ha reformulado la propuesta del pensador suizo apelando a una apertura positiva: «no es una ausencia de comunicación, como saben muy bien los etnólogos y los lingüistas; es un momento de reflexión sobre las posibilidades del lenguaje» (1988: 365).

En un sentido próximo, pero aplicado a las artes visuales y en la primera década del siglo pasado, Vasili Kandinsky escribió en *De lo espiritual en el arte*:

El blanco, que a veces se considera un «no-color» [...], es el símbolo de un mundo donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza

²⁶⁹ Juan José Saer vincula este fenómeno, refiriéndose a su propia escritura, con una cierta atemporalidad o anacronismo que le obliga a prescindir de los modelos (teóricos) anteriores. «Al comienzo, el narrador no posee más que una teoría negativa. Lo que ya ha sido formulado no le es de ninguna utilidad. La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría» (Saer, 1997: 270). Podríamos aventurarnos a señalar que esa correlación entre praxis y teoría define al ser-escritor contemporáneo.

²⁷⁰ Véase, asimismo, el magnífico trabajo de Juan David García-Bacca sobre el poema de Mallarmé en su dimensión cosmológica: *Necesidad y azar. Parménides-Mallarmé* (1985).

ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. Interiormente suena como un «no-sonido» [...]. Es un silencio que no está muerto, sino, por el contrario, lleno de posibilidades. (Kandinski, 1973: 85-86)

Las posibilidades son múltiples y sus manifestaciones prácticamente inacabables: «¿Se me entenderá si digo que cuando más se dice es no diciendo nada?» (2015: 104), se pregunta el narrador de Vila-Matas en *Marienbad eléctrico*. Del budismo zen y la tradición del haiku que intuye en el círculo (*ensô*) un vacío que es a un tiempo iluminación y muerte, hasta el blanco de la pantalla en J.-L. Godard, C. Th Dreyer, A. Kiarostami, R. Bresson o Ph. Garrel, pasando por la blancura de San Juan de la Cruz o de María Zambrano y la página en blanco como expresión de la nada en Mallarmé y Edmond Jabès (incluso en *Blanco*, de Octavio Paz, editado en México en 1967). «Solo escribimos la blancura en la que se escribe nuestro destino» (2002: 107), escribe Jabès, mientras leemos a Maurice Blanchot en *La bestia de Lascaux*:

Nieve sobre nieve; ojos abrasados por la luz cegadora; blanco sobre blanco [...], nieve cuya blancura estéril es el blanco siempre más blanco (cristal, cristal), sin ampliación ni crecimiento: el blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo. (Blanchot, 1999: 79)

Estas dos citas demuestran la convivencia de dos formas contrarias de entender el blanco, el no-color y el silencio. Por un lado, es la posibilidad encarnada, la potencia aristotélica, la apertura de la página en blanco, y por otro es la Nada, la muerte, la «blancura estéril»²⁷¹.

En el año 2009, el crítico de arte Francisco Calvo Serraller comisarió en Segovia una exposición sobre escultura española actual titulada *El reino del*

²⁷¹ Véase el hermoso ensayo de J. Ancet: «El ver y el no ver: apuntes para una poética» (1995).

silencio: entre el objeto y su ausencia. La retrospectiva, que incluía obras de Antonio López, Miquel Barceló o Eva Lootz, es sin duda una prueba más de la riqueza que la tradición silente aún nos depara, en la estela del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich, los huecos escultóricos de Archipenko, Gargallo, Oteiza o Chillida, las «zonas de sensibilidad pictórica inmaterial» de Yves Klein, el *4'33"* de John Cage, el *Acto sin palabras* (1956) o *Film* (1965), de Samuel Beckett, la poesía postmetafísica de Paul Celan o José Ángel Valente, las instalaciones de Jaume Plensa, la obra completa de Eduardo Scala, o la obra plástica y conceptual de Emilio Isgrò, Antonio Aznar o Ramón Cascado.

En cualquier caso, la negación del color y del sonido deriva en un arte positivo que afirma el valor de la diferencia y de los contrastes. El mismo Eduardo Chillida se preguntaba en 1996: «¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el protagonista del tiempo?»²⁷² (2004: 55). El silencio habita esta noción de límite y tiene que ver siempre con la indeterminación, lo cual permite emparentarlo con nociones tan dispares y complejas como las de «apertura», «vacío», «grado cero», «diferencia» o «neutralidad».

En poesía, como sabemos, la indeterminación es un rasgo inherente al que muchos estudiosos han prestado atención de una forma u otra. Por el contrario, y de acuerdo con autores como Matei Calinescu (2003: 290), el problema de la indeterminación es un aspecto poco estudiado en prosa, aunque es bien sabido que no podemos reproducir íntegramente en un texto, sea escrito o visual, ninguna realidad exterior al mismo con toda su complejidad de matices. Así ocurre con la caracterización de un personaje, dándose una fundamental «discrepancia entre una vida humana y la obligada forma limitada de su posible presentación» (Iser, 1987b: 277). La no-identificación entre el mundo y la ficción supone la condición constitutiva del carácter comunicativo del texto literario;

²⁷² Podemos encontrar esta declaración, formulada de distintas maneras y en posiciones diferentes dentro del texto, en la conferencia impartida por Chillida en el Trinity College de Dublín con motivo del International Conference on Sculpture, en agosto de 1988 (Ugarte, L., 1995: 104 ss); también en el texto de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Chillida, 1994: 44); y en el *Discurso pronunciado por D. Eduardo Chillida con motivo de su investidura como doctor honoris causa por la Universidad de Alicante*, el 22 de marzo de 1996. Sobre la relación entre el límite y el espacio véase el interesante estudio de Pinilla Burgos «Habitar el límite, compartir el horizonte» (2014).

carácter cuya condición central, en la literatura contemporánea, serán la disonancia y la desemejanza, la ausencia de conformidad o proporción. Desde este punto de vista, lo que aparece en el texto queda condicionado por lo no-dicho, representado en un plano de la obra artística que no se convierte en discurso, en significado desplegado, y que la obliga a ser siempre un símbolo. Este plano mudo o silente es en muchos sentidos la clave del texto, al decir de Octavio Paz en *In/mediaciones*:

La obra no es lo que estoy escribiendo sino lo que no acabo de escribir, lo que no llego a decir. Si me detengo y leo lo que he escrito, aparece de nuevo el hueco, bajo lo dicho está siempre lo no dicho. La escritura reposa en una ausencia, las palabras recubren un agujero. (Paz, 1980: 285)

Es precisamente esta relación dialéctica entre las indeterminaciones y las determinaciones formuladas en el texto la que nos ayuda a entender la idea de una estructura compuesta de espacios vacíos. Igual que no hay arriba sin abajo, ni izquierda sin derecha, el silencio resulta significativo por las palabras que lo circundan. Su valor deriva de un fenómeno comparativo, por lo que debe destacarse sobre un perpetuo paisaje de fondo. No puede darse el silencio sobre el silencio. Italo Calvino desarrolla esta máxima en un pasaje de *L'avventura di un poeta*: «Di fatto, ogni silenzio consiste nella rete di rumori minuti che l'avvolge: il silenzio dell'isola si staccava da quello del calmo mare circostante perché era percorso da fruscii vegetali, da versi d'uccelli o da un improvviso frullo d'ali» (1959: 398).

Si para el pintor que dibuja una mano los espacios entre los dedos le sirven de referencia para dibujar el resto del objeto, los espacios vacíos de la obra literaria activan la interacción entre texto y lector. Estos espacios en blanco, que motivan la representación del lector y se desvanecen cuando la referencia ha sido imaginada, tienen un carácter eminentemente funcional, es decir, el espacio que estos huecos ocupan en la estructura del texto hace posible la conexión entre segmentos por parte del lector, haciendo efectivo su potencial relacional. Entre esos segmentos se instala, con su carácter elocuente, el silencio.

En este mismo capítulo —en el apartado titulado «La condena del *homo hermeneuticus*»— hemos abordado desde una perspectiva teórica algunas de las ideas más importantes sobre las que se funda esta concepción del silencio: la indeterminación y los procesos de lectura. Sin embargo, cabría traer a colación algunas de las formas en las que se encarna, pues es sabido que sin su correlación formal el silencio pierda valor como objeto de estudio dentro del marco de investigación propuesto.

El silencio puramente formal, que hace referencia exclusiva a lo no dicho en el polo artístico de la obra de arte, ha sido estudiado detalladamente por autores como Paolo Valesio, en su ya clásico *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria* (1986), y en el ámbito hispánico por Lisa Block de Behar en *Una retórica del silencio*, de 1994²⁷³. Sin embargo, no es esta perspectiva de estudio la que interesa a nuestro trabajo, por lo que su mención debe considerarse una manera de introducir y fundamentar otras acepciones de mayor calado filosófico.

En su ensayo «Pensare il silenzio: per un'estetica dell'ascolto», Stefano Raimondi ha escrito: «Scrivere col silenzio è sapersi disporre all'ascolto e all'attenzione dell'inafferrabile, dell'indeterminato, come dell'impossibile e dell'improbabile che invece possono accadere, stravolgendo le più ardue previsioni»²⁷⁴ (Raimondi, 2012: 34).

Aunque no ahondaremos en la vía mística del silencio, según la cual el mayor alcance del acto contemplativo implica el abandono del lenguaje y la superación de los límites de la palabra para alcanzar la observación visionaria y entrar en el mundo del entendimiento puro e inmediato²⁷⁵, nos deben interesar

²⁷³ Además del citado libro de Valesio, existe una rica tradición italiana de estudios retóricos en torno al silencio. Véanse, por ejemplo, los estudios recogidos por Carlo A. Augieri en *La retorica del silenzio* (1994) o por Emanuele Banfi en *Pause, interruzioni, silenzi* (1999); el artículo de Rita Pierini Degl'Innocenti «Per voce sola. l'eloquente retorica del silenzio e dell'incommunicabilità nell'esilio antico (e moderno)» (2010); «Il silenzio», de Mortara Garavelli, incluido en su libro *Il parlare figurato* (2012); o el más reciente ensayo de Giovanni Gasparini, *C'è silenzio e silenzio: forme e significati del tacere* (2012).

²⁷⁴ Trad. propia [Escribir con el silencio es saberse disponer a la escucha y la atención de lo inaferrable, lo indeterminado, como de lo imposible e improbable que, sin embargo, puede suceder, superando las más arduas previsiones].

²⁷⁵ Sobre el papel del silencio en las distintas tradiciones místicas, del judaísmo al hinduismo, pasando por el budismo zen, recomendamos el volumen de ensayos editado por Oscar Pujol y Amador Vega: *Las palabras del silencio* (2006).

especialmente los derroteros por los que se mueve Susan Sontag en su iluminador ensayo «La estética del silencio», publicado en 1967 e incluido en *Estilos radicales*, donde la escritora define los objetivos éticos y estéticos del arte moderno en torno a la idea de *silencio*.

Suprimiendo las connotaciones religiosas de la mística, aunque no exento de cierta espiritualidad, el artista que defiende el silencio postula, para Sontag (1984: 26), la liberación de sí mismo, del arte respecto de la obra específica, respecto de la historia, buscando desligar de alguna manera el espíritu de la materia, la mente de sus limitaciones perceptivas e intelectuales. La transcendencia negativa es, al fin y al cabo, otro tipo de transcendencia que podría dar lugar a nuevas formas de espiritualidad, en la línea de la reivindicación duchampiana del verbo «creer», de la suplantación que hace Borges de las creencias metafísicas y éticas por la literatura, o de las declaraciones realizadas por Vila-Matas en torno al arte como una cuestión de fe (Néspolo, 2016: s. p.).

George Steiner entiende el silencio en este mismo sentido, aunque también intuye en el abandono de la palabra las consecuencias de una cultura en crisis, «la gran crisis de la cultura humana» (2006: 41) que se desarrolla a lo largo del siglo XIX, cobra forma efectiva en la Europa de Fin de siglo y desemboca en el siglo XXI²⁷⁶. Uno de los factores responsables de esta crisis sería la banalización de la palabra por culpa de una sociedad de masas que rebaja la legitimidad del lenguaje hasta abocarlo al mutismo. Remitiendo al lector a la vacuidad de contenido que padece el lenguaje por su abuso en la era —no lo olvidemos— de la *comunicación*²⁷⁷, escribe Steiner que «el instrumento de que dispone el escritor moderno está amenazado por restricciones externas y por decadencia interna» (2006: 43)²⁷⁸.

²⁷⁶ Véase *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna* (2000), de Gianni Vattimo.

²⁷⁷ En *L'utopie de la communication*, el antropólogo y sociólogo francés Philippe Breton (1995: 12) ha llamado la atención sobre la paradoja de que la nuestra sea una sociedad intensamente comunicante, pero, al mismo tiempo, escasamente reunida.

²⁷⁸ Para Steiner: «El lenguaje de Shakespeare y de Milton pertenece a una etapa de la historia en que las palabras tenían un dominio natural de la experiencia. El escritor de hoy tiende a usar cada vez menos palabras y cada vez más simples, tanto porque la cultura de masas ha diluido el concepto de cultura literaria como porque la suma de realidades que el lenguaje podía expresar de forma necesaria y suficiente ha disminuido de manera alarmante» (2006: 42). También la

La confluencia de ambos factores, externos e internos —cuya conciencia hemos indagado de forma discursiva en el primer capítulo de esta tesis—, ha originado un sentido del «silencio» mucho más profundo y complejo del que su acepción retórica puede alumbrar. No en vano podemos adscribir a esta línea otra clase de silencio —quizá el más explotado por la crítica— como es el silencio absoluto en cuanto que culminación de la experiencia artística. Son célebres a este respecto los casos de Arthur Rimbaud, que abandonó la poesía con apenas veinte años; de Juan Rulfo, que legó a sus lectores una obra tan escueta como extraordinaria; de Marcel Duchamp, quien apartó sus *ready mades* en favor del ajedrez; o del mismo Ludwig Wittgenstein, si entendemos la filosofía como una forma de creación. Aunque en algunos casos se trate de una construcción mítica, estos artistas renuncian claramente a su vocación, pero aún hay otro tipo de renuncia más radical, existencial, como es la del artista que decide enmudecer la propia vida (Kleist o Leautrémont, entre otros muchos artistas y escritores románticos y decadentistas que apostaron por el suicidio).

El tema del silencio y de los límites del lenguaje se extiende desde la poesía de Dante, con la inefabilidad de lo sublime en el *Paraíso* y del horror en el *Infierno*²⁷⁹, y continúa, mutando sus formas, a través de la incapacidad de expresar el horror de los campos de exterminio nazi. Al igual que para Steiner, para el crítico estadounidense Ihab Hassan (1982: xiii, 12), quien articula toda una teoría de la postmodernidad literaria en torno a la idea de silencio en su libro *The Dismemberment of Orpheus*, el silencio en la literatura es síntoma del malestar de la cultura contemporánea. No olvidemos que el silencio/vacío formal del que hablábamos antes asume un rol muy importante a partir de las vanguardias artísticas del siglo xx: el abandono del realismo artístico y literario en su sentido mimético, la tendencia vertiginosa a la abstracción pictórica y al

publicidad y el auge de la cultura audiovisual en general contribuyen para el autor de *Gramáticas de la creación* al cataclismo del estatus de la palabra.

²⁷⁹ En el *Paraíso* XXXIII: 120-123 y 132-135 de *La Divina Commedia* el poeta escribe: «Oh quanto è corto il dire e come fioco/ al mio concetto! e questo, a quel ch'ì vidi,/ è tanto, che non basta a dicer 'poco'». En la clásica versión española en verso de Bartolomé Mitre, impresa por vez primera en Buenos Aires en 1897: «No alcanza mi palabra a lo que evoco, / para pintar las celestiales llamas, / ¡y es tanto, que no basta decir poco! [...] Como afanoso geómetra procura, / sin hallar el principio que le mueva, / del círculo encontrar la cuadratura [...]» (apud. Alighieri, 1921: 601-02).

silencio de las formas, la música de vanguardia o el auge actual de las formas de creación literaria digital marcan las pautas de una cultura contemporánea en la que las ausencias cobran una relevancia insospechada.

Steiner considera el *Ulysses* de James Joyce como «el contraataque más exuberante lanzado por escritor alguno contra la reducción del lenguaje» (Steiner, 2006 [1976]:48), lo cual no lo sitúa, ni mucho menos, en un plano distinto al del tema que nos ocupa, sino que nos remite al silencio por exceso de lenguaje, al ruido blanco de la postmodernidad. Este tipo de silencio está emparentado con el doble descontento del arte que Susan Sontag intuye respecto a la crisis del lenguaje: «nos faltan las palabras, y las tenemos en exceso» (Sontag, 1984: 31). Entre medias se da una tensión —genuinamente postmoderna, para algunos autores²⁸⁰— que identificamos en Borges y en Vila-Matas, y que nos impide clasificarles de forma restrictiva o excluyente como a «escritores del silencio».

Desde una perspectiva mallarmeana, Hassan, que ha sabido captar esta tensión, escribe: «The literature of silence encloses a silence of fullness and another of vacancy. Against Blake, Rimbaud, Whitman, Lawrence, Breton, and Henry Miller, say, stand Sade, Mallarmé, Valéry, Kafka, Genet, and Beckett» (1982: 7). Este silencio es entendido como metáfora de un lenguaje que conjuga la necesidad tanto de autodestrucción como de autotranscendencia. Para entender mejor la concepción metafórica del silencio, creemos relevante reproducir las distintas características que Hassan vincula a su metáfora de la literatura, y que sintetizan muy bien la densidad teórica de los apartados anteriores:

1. Silence refers to an avant-garde tradition of literature. For our purpose, we assume that the tradition extends from Sade past Beckett. We may also wish to call that tradition antiliterature.

²⁸⁰ «Pop and silence, or mass culture and deconstruction, or Superman and Godot —or [...] immanence and indeterminacy— may all be aspects of the postmodern universe» (Hassan, 1982: 261).

2. Silence implies alienation from reason, society, and history, a reduction of all engagements in the created world of men, perhaps an abrogation of any communal existence. Its radical empiricism resists and even disrupts human systems, and elicits the babble in everyday words.
3. Silence also betrays separation from nature, a perversion of vital and erotic processes. The symptoms range from misogyny to necrophilia. Man rejects the earth and abhors woman; he detaches himself from the body.
4. Silence demands the self-reputation of art which aspires to event, dream, nonsense, or number. Art, rejoining brute matter or pure ratio, pretends to become anti-art; between these extremes, it discovers cunning equivocations.
5. Silence requires the periodic subversions of forms. At times, the resulting anti-forms feign a formlessness that nothing made or perceived by man can ever possess. Still, anti-forms oppose control, closure, stasis, telos, and historic pattern.
6. Silence creates anti-languages. Some are utterly opaque, others completely transparent. These languages transform the presence of words into semantic absence and loosen the grammar of consciousness. They accuse common speech.
7. Silence fills the extreme states of the mind —void, madness, outrage, ecstasy, mystic trances— when ordinary discourse ceases to carry burden of meaning.
8. Silence de-realizes the world. It encourages the metamorphosis of appearance and reality, the perpetual fusion and confusion of identities, till nothing —or so it *seems*— remains.
9. Silence turns consciousness upon itself, altering the modes of its awareness; or else condemns the mind to repetitions of the same solipsist drama of self and anti-self. Thus, the transvaluation of values or their complete devaluation ensues.
10. Silence presupposes, at times, apocalypse, the dissolution of the known world, its history and persistence, and sustains a millennial vision of non-human perfection. Thus the total accusation may yield to its opposite, and the affluence of being flood the abyss. (Hassan, 1982: 13-14)

Tenemos, pues, un silencio que combate la forma cerrada y apuesta por la apertura del sentido de la obra de arte; que asume el materialismo y el empirismo de la sociedad postindustrial llevando el lenguaje al extremo de su función comunicativa; que crea anti-formas, anti-lenguajes, reaccionando ante el colapso y la corrupción del discurso ordinario; que busca empatizar con los márgenes y los *lenguajes* del límite: la locura, el éxtasis, la otredad; que vuelve la realidad y la conciencia individual contra sí mismas, rebelándose contra la alienación del simulacro; y que propone, en última instancia, la disolución del mundo por *todos* conocido²⁸¹.

Mientras Hassan considera el silencio como metáfora de un cierto tipo de literatura (Kafka, Hemingway, Sartre o Beckett), nosotros proponemos darle la vuelta a esta idea, no entendiendo ya el silencio como metáfora de ciertas obras, sino entendiendo las obras mismas como metaforizaciones del silencio.

Aunque autores como Lisa Block de Behar (1994: 9) han insistido en que mantener la paradoja del enunciado «retórica del silencio» puede ayudarnos a comprender, desde la contradicción misma, el sentido de un estudio de estas características, creemos que esta perspectiva acaba siempre por hacer del negativo un positivo. Cuando hablamos de silencio no podemos limitarnos a hacerlo en términos de oposición al habla, sino que debemos aceptar la significación de la ausencia. «Debemos hablar teniendo presente la ausencia de sentido, volviéndola significativa y, así, superando la oposición habla-silencio, dar lugar a otra lógica, siempre por venir» (Chun, 2012:169).

Por este camino pronuncia John Cage sus insólitas conferencias, aplicando métodos de producción análogos a los que utiliza en el campo de la música: el compositor no quiere que el oyente *oiga* lo que tiene que decir, sino que lo experimente de alguna manera. Esa es la única forma posible de no convertir el silencio en una nueva confirmación de la lógica aristotélica: el artista o escritor, consciente de que no hay *nada* que decir, busca en sus textos decir eso

²⁸¹ Existe también otra prolífica tradición en busca de una apariencia neutral, de una suerte de auto-evasión, de una llanura de estilo con la que combatir la impostura que regiría las relaciones entre lenguaje y realidad. Se ha hablado de anti-literatura, novela objetiva, *écriture blanche*, *nouveau roman*, *chosisme*, *école du regard* o *école de minuit*. Esto es lo que Hassan denomina, genéricamente, «*aliterature*» (1982:160-176).

mismo²⁸². La negación que estos autores postulan en su literatura —antes de renacer como escritura en lugar de mantenerse como lenguaje indefinido— solo puede conducir, en última instancia, a un silencio de la escritura, y, como advierte Barthes: «todo silencio de la forma solo escapa a la impostura por un mutismo completo» (2012: 44-45). Mutismo como el tan manido silencio absoluto de Arthur Rimbaud, que las escrituras de Borges y de Vila-Matas transmutan en «el modo de existir de un silencio» (Barthes, 2012: 46). Esto mismo, dicho con otras palabras, significa que ambos autores tratan de presentar en sus obras, mediante la ficción, no ya lo impresentable, sino *lo que hay* de impresentable: la imposibilidad de la escritura. Mediante esta aporía se ficcionaliza el problema de la referencialidad en el arte sin renunciar al material y los soportes con que el arte se produce.

Es bien sabido que solo podemos pensar dentro de la forma del lenguaje²⁸³. Si no queremos hacerlo bajo la coacción de éste, solo nos queda dejar de pensar. Sin embargo, nos está permitido llegar a la duda, ver el límite como límite. Podemos criticar los efectos de la razón, pero no la razón misma, así como podemos expresar la negatividad del hecho literario mediante la cuadratura del círculo que representa el silencio en literatura. El puro sinsentido es prácticamente imposible de concebir, quizá un paraíso perdido o inaccesible, pues dar sentido a algo —incluso al sinsentido— es una operación inevitable para el *homo hermeneuticus*. Esto podemos comprobarlo fácilmente pensando en cualquiera de los textos del absurdo y en su silencio elocuente: «Anche nel caso dei testi auto-distruttivi abbiamo degli oggetti semiotici che senza ombra di dubbio parlano della propria impossibilità. Siamo realisti: non c'è niente di più

²⁸² Samuel Beckett, frente a la *incapacidad* del arte, propondrá como alternativa un arte consistente en «la expresión de que no hay nada que expresar, nada que sirva de punto de partida para expresar, ni poder para expresar, ni deseo de expresar, a lo cual se suma la obligación de expresar» (Sontag, 1984: 20).

²⁸³ «El pensar racional es un interpretar según un esquema que no podemos rechazar» (Nietzsche 1998: 40).

significativo di un testo che afferma il proprio divorzio dal senso»²⁸⁴ (Eco, 1995: 14).

Llegado este punto es fácil advertir que del estudio de la idea de silencio derivan al menos dos caminos amplios, que bien podemos sintetizar en dos sentidos muy generales. Por un lado, un silencio absoluto que siempre se construye dialécticamente interactuando con lo dicho. Estos son los suicidios literarios, las renunciaciones vocacionales, los espacios vacíos del texto, los silencios del místico. Por otro lado, el silencio parcial utilizado generalmente como metáfora: el silencio provocador de las vanguardias, la neutralización del estilo, el silencio postmoderno del desencanto y la sospecha. De modo que, si exceptuamos la acepción formal del silencio como sinónimo de espacio en blanco, tenemos que admitir que cualquier forma de grado cero, silencio o nihilismo literario no puede representar nunca una respuesta definitiva a la cuestión de lo indecible. El silencio, por muy contradictorio que resulte, no existe como experiencia del lector²⁸⁵. Como el neutro, que no es A ni no-A, la indecibilidad como modo de respuesta a los nihilismos ontológico y epistemológico habrá de permanecer siempre en el límite²⁸⁶.

Aunque sería más sencillo hablar de «escritores del silencio» como de una categoría transparente e indiscutible, resultaría forzoso hacerla comprender la literatura de Borges —si bien estudiosos como Gabriela Massuh (1980) lo ha

²⁸⁴ Trad. propia [Incluso en el caso de los textos autodestructivos hay objetos semióticos que sin asomo de duda hablan de la propia imposibilidad. Seamos realistas: no hay nada más significativo que un texto que afirma el propio divorcio del sentido].

²⁸⁵ «[...] si una obra existe de veras, su silencio es solo uno de los elementos que la componen. En lugar del silencio puro o logrado, encontramos varios pasos en dirección a un horizonte de silencio que se repliega constantemente, pasos éstos que, por definición, nunca pueden consumarse cabalmente» (Sontag, 1984 [1967]:18).

²⁸⁶ Como la muerte para el vivo solo puede darse en forma de agonía perpetua, el silencio será, si acaso, una forma de *tendencia* hacia la afasia, hacia la agrafía: «Nadie está seguro de morir, nadie pone en duda la muerte, pero, sin embargo, no se puede pensar la muerte cierta más que dudosamente [...]» (Blanchot, 1992: 87). Citadas por Gianni Vattimo, también conocemos estas palabras que Heidegger escribió en su *Unterwegs zur Sprache* (1959): «Los mortales son aquellos que pueden experimentar la muerte como muerte. El animal no puede hacerlo. Y también el hablar le está negado al animal. Como un repentino relámpago salta aquí a la vista la relación constitutiva entre muerte y lenguaje [...]» (Vattimo, 2000: 65). Sobre el nexo entre lenguaje y mortalidad, véase el trabajo de Vattimo *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica* (1992), especialmente el capítulo 3, de Gianni Vattimo.

intentado con indudable interés— o la de Vila-Matas —salvo que lo hiciéramos apelando únicamente al contenido de sus textos. Para conservar el pensamiento-límite al que tendieron tanto Barthes como Blanchot y evitar así la sistematización, la absolutización de una negatividad, conviene seguir las huellas de ambos autores en busca del silencio *en* las palabras, en los puntos de fuga en torno a los cuales el escritor construye su obra. Porque no hay que olvidar que el silencio como falta absoluta de identidad soporta la ausencia del nombre sin encontrar, en esto, el propio nombre (Agamben, 2013: 99). Como en el cuento de Italo Svevo, *Corto viaggio sentimentale* (1949), el escritor se asoma por la ventanilla desde dentro del vagón y ve el campo, los árboles, ve el cielo y los pájaros y la hierba, pero llora insatisfecho, invidente, le falta algo: no puede ver el tren. Ese es el sentimiento trágico del duelo, el vitalismo trágico de las vanguardias. Sin embargo, ahora el escritor sabe, ahora es consciente de que nunca será capaz de ver el tren, permanentemente insatisfecho. Pasada la etapa del duelo de la que habla Paul Ricoeur (1999), el escritor de hoy no tiende tanto al suicidio literario, sino que abraza un sentimiento impreciso, difuso, melancólico. En la postmodernidad hemos pasado la orfandad, hemos pasado la desolación para vivir ontológicamente la melancolía. Nos situamos frente a la nada, pero somos capaces de convivir con ella. El sentimiento de desolación pasa, entonces, del universo al propio yo. El escritor postmoderno es plenamente consciente de lo que significa la pérdida de la trascendencia ya que puede identificar lo perdido:

El lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello, y que sin embargo se da un poco la vuelta; Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir, a las puertas de un mundo sin Literatura, del que los escritores debieran testimoniar. (Barthes, 2012: 45)

3.2.3. Del no de la escritura a la escritura del No: *Bartleby y compañía*

Anunciaron los críticos el retorno a Mallarmé,
pero pronto salieron de su error.

«La conquista de la Luna», *Tres libros*

J. TORRI

Siguiendo la idea nietzscheana de nihilismo consumado, Gianni Vattimo (2000: 23) sostiene que en la contemporaneidad comenzamos a ser nihilistas cabales, es decir, conscientes de que el nihilismo es nuestra única oportunidad. El sujeto reconoce el origen de su fragmentación y se propone, por un lado, acabar por fin con el simulacro y con su instrumento más fiel: el lenguaje, y, por otro, reconstruir para sí mismo un simulacro propio, aunque esto signifique seguir perpetuando el estado de simulación. Para decirlo con las palabras del filósofo turinés, el arte «funda el mundo mientras exhibe su falta de fundamento» (Vattimo, 2000: 114).

Como ya sabemos, la melancolía es seguramente una de las emociones más difíciles de definir, ya sea por la sutileza y complejidad de sus manifestaciones, o bien por la porosidad de su silueta, que hace que en ocasiones se la confunda o identifique con la tristeza, la nostalgia u otros males similares. De la astrabilis o bilis negra a la melanconía y el esplín, de la melarquía y la aflicción a la monomanía o la contrición, los términos con parentesco se suceden y superponen hasta caer incluso en el pozo que en antropología médica y en psiquiatría se denomina síndromes culturales (Mezzich et al., 1996). Por todo ello, en lugar de ensayar una nueva definición del término, seguramente tan precaria y fugaz como el resto, para aproximarnos a una enfermedad tan literaria debemos asumir como hipótesis principal el sentimiento de falta, carencia o ausencia en el que la melancolía hunde sus raíces.

De esta manera no buscaremos las causas de esa «tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente» de la que habla el Diccionario académico, sino que,

asumiendo para esta particular afección un origen *negativo*, conviene indagar el carácter melancólico que encierra la relación entre la finitud del material retórico de la literatura, por un lado, y la infinitud de lo virtualmente representable, por otro. Se trata en una primera instancia de la experiencia frente a lo Absoluto que las tradiciones místicas y la poesía lírica amorosa han cantado por siglos, pero que en la contemporaneidad representa un papel central y de implicaciones particulares²⁸⁷. De hecho, a través de la lectura transversal de algunos conceptos clave como son el *hueco*, el *vacío* o el *silencio*, puede arrojarse algo de luz sobre la *forma* en que la escritura más actual encarna un problema tan antiguo como el propio fenómeno que lo provoca: el enfrentamiento del artista a la multiplicidad de lo real. Como hemos tratado de demostrar en los capítulos anteriores, es larga y sustanciosa la historia que enfrenta a las palabras con las cosas. Ya sea referida al conocimiento verdadero de las esencias, a la relación del hombre con la Divinidad o a la efectiva comunicación interpersonal, la insuficiencia del lenguaje ha sido objeto de inquietudes filosóficas, religiosas y artísticas en el seno de los dos sistemas mítico-simbólicos que conforman principalmente nuestra identidad cultural, el grecolatino y el judeocristiano.

La presunción de imperfección que el hombre ha concedido a la palabra desde que dejara atrás el isomorfismo del lenguaje adámico se manifiesta con esplendor en el auge de los proyectos de lenguas artificiales, que con afán de perfección o universalidad surgen durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Pero es sin duda en el XIX, debido a factores que Valéry, Blanchot o Barthes han analizado con insuperable profundidad, cuando la crisis del lenguaje toma cuerpo compacto e influye, desde dentro de la conciencia creadora, en las formas mismas de creación.

La primera acepción que encontramos del término *forma* indica que se trata de la «configuración externa de algo» (DRAE, 2014). Es decir, para comprender

²⁸⁷ En las que han sido consideradas sus últimas páginas, destinadas al Coloquio Stendhal de Milán, Roland Barthes escribió: «Para limitarnos a estos *Diarios* [de Stendhal], que dicen el amor por Italia pero no lo comunican (tal es, al menos, el juicio de mi propia lectura) podríamos repetir melancólicamente (o trágicamente) que nunca se logrará hablar de lo que se ama» (1981: 30-4). Vila-Matas retoma este argumento en un texto titulado, precisamente, «Nunca se logra hablar de lo que se ama», publicado en *Letras Libres* (2003) e incluido posteriormente en *El viento ligero en Parma* (2008).

una forma hace falta que haya un afuera, un exterior que defina y delimite. En un sentido filosófico general, la forma puede entenderse como el «principio activo que determina la materia para que esta sea algo concreto» (DRAE, 2014). Pero *determinación y concreción*, sin embargo, no casan bien con el concepto de una realidad que no dispone ya de criterios dignos de confianza para proceder a su ordenación. Occidente asiste a partir del Renacimiento al advenimiento de un «progreso» que con extraordinaria violencia quiebra y revoluciona el estado de cosas imperante, arrastrando consigo la pérdida de unidad lingüística, no tanto en un sentido mítico, como narran distintos episodios de la Biblia, sino socio-cultural. A esto Auerbach lo denomina «el móvil fondo contemporáneo» (2014: 519), mientras que ya en un ensayo de 1923 titulado *On Literature, Revolution, and Entropy*, el escritor ruso Evgeny Zamiatin escribía: «Euclid's world is very simple, and Einstein's world is very difficult; but it is no longer possible to return to Euclid»²⁸⁸ (1970: 112).

Como ya señalamos en el capítulo anterior, la dificultad inédita a la que se enfrenta el encierro formal de la realidad objetiva a partir del siglo XIX lleva a autores como Octavio Paz (1974: 106) a minar el procedimiento analógico de la literatura realista al entender que en el centro de la analogía hay un hueco horadado por la pluralidad de textos, y que por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. La forma, como hemos señalado ya, presupone el límite. Un límite que kantianamente parte de sí, desde su interior. El artista, y en este caso particular el escritor, establece el vínculo de su obra con el mundo a sabiendas de la limitación intrínseca de la forma con que trabaja, lo que genera un estado de frustración que por irresoluble e insalvable deviene melancolía. Es lo que llamamos la melancolía de las formas.

Sabemos que Robert Burton dedicó algunas de sus más interesantes reflexiones a los remedios y formas de curación de la melancolía, y entre ellos figura, en lugar destacado, la importancia de la movilidad en todas sus vertientes: «Diversifier les actions, les objets, les lieux, l'air qu'on y respire, est un excellent

²⁸⁸ Trad. propia [El mundo de Euclides es muy simple y el mundo de Einstein es muy complejo; pero ya no es posible volver al de Euclides].

moyen de guérir cette maladie»²⁸⁹. No es extraño, entonces, que a partir de las vanguardias el artista recurra con especial énfasis a lo informe, lo abierto, lo imprevisible, el *happening*, la *performance*, el *punk* e incluso las improvisaciones de rap, en su afán por mimetizarse con el tiempo presente y el devenir de la actualidad, el tiempo del cuerpo, de los procesos fisiológicos y de la sociedad industrial y de consumo. Cuando se puede, el enfrentamiento a la presunta falacia de la representación realista invade las propias formas de creación, a través de las disciplinas nombradas y de otras como el cine o la música. Cuando no, es en el proceso de recepción de la obra donde se deposita la confianza de una semiosis diferida, más amplia y abarcadora. Así trabajan la instalación, la literatura expandida y el arte conceptual, confiando a la co-elaboración de la idea o del concepto, por parte del lector/espectador, las posibilidades semánticas del texto, en su más amplio sentido²⁹⁰. No en vano, la pretensión carnavalesca que Pilar Lozano Mijares ha estudiado en *La novela española postmoderna* (2007) incluye el tratamiento de lo indecible, lo fragmentario, la ironía, el pastiche y la hibridación, así como un llamamiento especial a la complicidad y la actividad co-creadora del lector.

Por ello la lectura enciclopédica e hipertextual, la lectura miope y microscópica²⁹¹, la «lectura Google» —tan embebida de relaciones y conexiones, pero a su vez tan parcial y fragmentaria— es el principal *modus operandi* de estos autores que buscan transgredir la estricta negación de la

²⁸⁹ Trad. propia [Diversificar las acciones, los objetos, los lugares, el aire que uno respira, es una forma excelente de curar esta enfermedad].

²⁹⁰ También existe un abuso de estos planteamientos —en ocasiones sobreinterpretados— que ha provocado reacciones paródicas como la de Peter Hutchinson, que Kenneth Goldsmith registra en su libro *Escritura no-creativa*: «En 1970, el artista conceptual Peter Hutchinson propuso una obra que llamó *Dissolving Clouds* [Disolver nubes], que consistía en un texto escrito y documentación fotográfica. El texto enuncia: “Sedice que con las técnicas de concentración intensa y energía pránica del Hatha Yoga se pueden disolver nubes. Intenté aplicar estas técnicas a la nube de las fotografías. He aquí lo que sucedió. Esta pieza ocurre casi por completo en la mente”. La obra es una parodia cómica de las prácticas del new age (todas las nubes se disuelven solas sin nuestra ayuda). También es una pieza que cualquier persona puede llevar a cabo: mientras escribo estas palabras, disuelvo nubes en mi mente» (2015: 103).

²⁹¹ Alan Pauls, probablemente a sabiendas de la conexión implícita que establecía entre Borges y Vila-Matas, escribe al hablar de las formas de lectura del primero: «Corto de vista, obligado, de algún modo, a reconocer “principalmente las cosas pequeñas y menudas”, Borges, de entrada, asocia la lectura a la percepción, la identificación, la captura de lo diminuto. (Paradoja del miope: lo diminuto —lo que obliga a forzar la vista— es también lo portátil —lo que puede ser operado por la vista—) (2004: 76).

escritura en favor de una escritura negativa. El libro de arena, la biblioteca de Babel, la figura del Aleph, el Laberinto o la Enciclopedia son algunas de las imágenes borgeanas que el crítico y el escritor contemporáneo han heredado para definir esta realidad del melancólico.

Jorge Luis Borges, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Donald Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut Jr., David Markson, John Barth, Raymond Queneau, Georges Perec, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, John Fowles, Julio Cortázar o Italo Calvino son algunos de los nombres que, siendo considerados tardo-modernistas o abiertamente postmodernos, han desarrollado en sus obras una escritura del No que significativamente se niega a desistir. Como recuerda el propio Barth (1984b: 195), esta estética en la que también entrarían a formar parte cineastas como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jean-Luc Godard o Alan Resnais, hunde sus raíces en lo más notable del modernismo literario, de T. S. Elliot a Virginia Woolf —pasando por Faulkner, Gide, Joyce, Kafka, Proust, Mann, Musil, Pound, Stein o Unamuno—, y viaja en el tiempo hacia una tradición plenamente moderna que cuenta entre sus filas a Alfred Jarry, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y E. T. A. Hoffman, hasta llegar al *Tristram Shandy* (1767) de Laurence Sterne y a *El Quijote* de Cervantes (1615).

A propósito de Baudelaire, Starobinski señaló en *La mélancolie au miroir* (1989) que la melancolía es la forma que tiene la conciencia de distanciarse frente al desencanto que produce el mundo. Ese desencanto, ya desde los tiempos de *Las flores del mal* (1857), es el de un mundo inabarcable o, cuando menos, incomprensible. Resulta interesante que la melancolía, como la tristeza, pueda ser atributo de un sujeto o de un objeto. Hay cosas melancólicas, que producen melancolía, como un determinado paisaje o un tipo de música, pero hay también individuos melancólicos, que a su vez pueden ser sujeto —alguien que padece o tiende a la melancolía, como Montaigne en tiempos de aburrimiento y ociosidad— u objeto —alguien que provoca en otra cosa o individuo un estado melancólico, como Pasavento, el personaje de Vila-Matas que «miraba melancólicamente por las ventanillas del tren [...] impregnándolo todo de melancolía» (2005: 53).

Precisamente Montaigne y Vila-Matas representan a la perfección el trazo que del no de la escritura a la escritura del No dibuja la melancolía de las formas. En el capítulo octavo de sus famosos *Ensayos* (Libro II), Montaigne confiesa que fue un humor melancólico lo que le metió primeramente en la cabeza «el desvarío de empezar a escribir» (2018: 554). El germen, la posibilidad y el origen, en este caso, son melancólicos²⁹².

Por el contrario, en *Bartleby y compañía* leemos:

De repente, la melancolía de la escritura del No se ha reflejado en una de las lágrimas de cristal de la lámpara del techo de mi estudio y mi propia melancolía me ha ayudado a ver reflejada en ella la imagen del último escritor, de aquel con quien desaparecerá [...] sin que nadie pueda presenciarlo, el pequeño misterio de la literatura. (Vila-Matas, 2000: 140)

La melancolía, una vez más, es proyectada. Significativamente se refleja en la superficie pulida del vidrio, como si fuera un fenómeno físico que pudiera verse y ser reflejado, como las formas, necesariamente aprehensibles y por ello limitadas. El narrador de este pasaje se ve a sí mismo como al último escritor, anunciando así el fin, la imposibilidad de la literatura y la imposibilidad de decir. Exactamente al contrario que en el caso de Montaigne. El silencio y el mutismo son aquí la promesa que queda al otro lado de la página —en una página presumiblemente blanca—, pero esa promesa se pospone precisamente con la escritura, y nunca llega. La misma lectura de este pasaje confirma la llegada a la escritura del No. Es la aporía de Hofmannsthal y su carta de despedida. Es la

²⁹² Como refiere J. Bayod Bray en sus anotaciones al libro de Montaigne, debe entenderse que este conocía bien la melancolía, como demuestran el texto «La ociosidad» (I, 8) o estas notas que incluye en su *Diario de viaje* a finales de marzo de 1581: «Nada es tan hostil a mi salud como el aburrimiento y la ociosidad; allí [en Roma] tenía siempre alguna ocupación, si no tan agradable como habría sido de desear, al menos suficiente para quitarme el aburrimiento... Todas estas distracciones me ocupaban bastante; en cuando a la melancolía, que es mi muerte, y al pesar, no tenía ocasión alguna para ellos, ni dentro ni fuera de casa» (Montaigne, 2018: 554). Como ocurre también en algunos textos de Vila-Matas —significativamente en *Esta bruma insensata* (2019)— se da en Montaigne la relación conflictiva entre un estado melancólico, que rechaza y rehúye, pero que favorece su creatividad literaria, y un ánimo más alegre y activo, que el autor prefiere, pero que ciertamente anula u obnubila el «desvarío» de la escritura.

aporía del silencio literario que desplaza las certezas de la escritura arqueológica, basada en las ideas de identidad y presencia, y pasa a habitar el intersticio, la cuerda floja, el límite y la frontera. La escritura del No habita los márgenes y las páginas de cortesía del libro, para recordar desde allí, como el funambulista, que el rechazo de la caída y del abandono de la escritura es lo que permite al escritor seguir siendo. Ese miedo a las alturas, a la piedra cruda, al lienzo blanco, a elegir la palabra justa, es la infinita melancolía de las formas.

Desde hace mucho tiempo, hablar para evitar la muerte ha tenido un sentido que ahora nos es extraño. El cantar del héroe, la «gloria», la epopeya, suponían esa batalla contra la muerte que el lenguaje entretiene. María Zambrano, en su primer ensayo, publicado en 1934, dirá que «Salvar a las palabras de su momentaneidad, de su ser transitorio, y conducir las en nuestra reconciliación hacia lo perdurable, es el oficio del que escribe» (1934: 318). En este sentido, y si admitimos la correspondencia entre escribir y vivir que subyace en algunos de los textos más importantes de Maurice Blanchot (1955; 1949), vemos cómo igual que en la vida no puede haber muerte, porque cuando llega la muerte deja de existir la vida, en la literatura no puede darse el silencio como tal. Foucault (1996: 143-55), un paso más allá, propone que mientras hay literatura (palabra, lenguaje) no puede haber muerte. Y es así como a través de la ilusión el lenguaje se tiene en pie como obra, y como Foucault propone una ontología de la literatura a partir de los fenómenos de autorrepresentación del lenguaje.

Para entender mejor este planteamiento es interesante traer ante nosotros la obra visual de Joseph Kosuth *One and Three Chairs*, de 1965. Se trataría de una metaimagen —como la definiríamos desde el punto de vista semiótico o de la teoría de la imagen— que está sometida a un proceso de formalización bastante particular: a través de un diagrama escrito el autor manda instalar en una sala, por un lado, una silla propiamente dicha —que varía según el capricho o las posibilidades del instalador—; por otro, una fotografía a escala de esta silla —que el instalador debe realizar e imprimir—; y, finalmente, un panel con la definición completa de la palabra *silla*. Tenemos así, al mismo tiempo y como el título promete: una y tres sillas.

La interpretación más extendida de esta obra plástica subraya la relación entre lenguaje, imagen y referente. Kosuth, siguiendo un axioma del arte conceptual, proclama que el arte hace el sentido y representa una silla de tres maneras diferentes. Lo que se pretende es que el observador se pregunte: ¿qué representación es más exacta? ¿Qué representa a qué? ¿Cuál es el referente último de la representación? Pero esta pregunta, a pesar de nuestros esfuerzos, debe permanecer abierta porque ése es el sentido último de la instalación.

La obra de Kosuth, por su carácter metapictórico, desafía un análisis formal generalizado, pues no olvidemos que tanto el objeto-silla como su fotografía varían de una instalación a otra, y lega al espectador un contenido semiótico difícilmente descifrable. Así ocurre con otras muchas metaimágenes, de entre las cuales Michel Foucault, en su ya célebre análisis incluido en *Las palabras y las cosas* (1966), destaca con especial énfasis *Las meninas* de Velázquez, pintura acabada en 1656. Estas imágenes reflexionan —o pueden ser utilizadas para reflexionar— sobre la naturaleza y los límites tanto de la imagen como de la misma idea de representación. Este tipo de imágenes, digamos, teóricas, operan como una suerte de auto-comentario, y mantienen en común un cierto efecto «de espiral» (Vélez, 2013), de vórtice que atrapa e incluye en el proceso estético al lector-observador.

Asimismo, aunque fuera del ámbito autorreferencial, podemos situar como un interesante precedente de la obra de Kosuth el enorme óleo de Henri Rousseau titulado *El sueño*, pintado en 1910. Rousseau, como es sabido, expuso su pintura en el *Salon des Indépendants* de ese mismo año junto a un poema, también de su autoría, con el que pretendía explicar su pintura²⁹³. Así, el poema de Rousseau atiende a la definición clásica del procedimiento retórico-discursivo conocido como *écfrasis*, consistente en «la descripción verbal de un objeto plástico» (Pimentel, 2001: 113), o incluso, en «la representación verbal de una

²⁹³ Reproducimos a continuación el poema *Inscription pour la Rêve*, de Henri Rousseau: «Yadwigha dans un beau rêve/ S'étant endormie doucement/ Entendait les sons d'une musette/ Dont jouait un charmeur bien pensant./ Pendant que la lune reflète/ Sur les fleuves [ou fleurs], les arbres verdoyants,/ Les fauves serpientes pretent l'oreille /Aux transmise gais de l'instrument» (apud. Jakobson, 1981: 332).

representación visual» (Pimentel, 2003: 283). En cualquier caso, hablaríamos, en un sentido muy amplio, de la representación de una representación.

Rousseau representa su propio cuadro a través del lenguaje poético, y lo hace con tal precisión que Roman Jakobson (1977: 140), tras realizar un análisis estructural fonético, sintáctico y semántico del poema, concluye identificando los cuatro sujetos gramaticales con la disposición de sus correlatos pictóricos en el lienzo. Esto es, el pintor representa su obra con un poema, al mismo tiempo que la pintura representa —o ilustra— el texto escrito. Y este fenómeno de *ilustración* recíproca, de iluminación, no solo acompaña, sino que alumbra e interpreta el contenido de la obra, dando lugar a un fenómeno de profundización intermedial que podemos tratar a todas luces de ejercicio crítico. Establecida la relación entre textos, sean o no del mismo tipo de código, nos encontramos ante una operación esencialmente intertextual —o metatextual, siguiendo a Genette (1989: 13), si intuimos más allá de la descripción un comentario. Este es el mismo tipo de operación que llevan a cabo Borges y Vila-Matas con su particular estética del comentario —*particular* porque en sus obras nos enfrentamos a un tipo de transtextualidad interna poco frecuente.

Mediante el estudio de la representación retórica de la imposibilidad de la escritura, nos disponemos a analizar los mecanismos literarios que Enrique Vila-Matas utiliza para expresar la experiencia-límite del silencio literario en su novela *Bartleby y compañía* (2000), donde el entramado de citas y referencias literarias —reales e inventadas— y una limitación voluntaria y represiva de la narración en su sentido tradicional, convierten la obra en un caso perfecto de literatura vertical que actúa en profundidad, de una estética implosión del lenguaje y de la tradición literaria. Se trata de una forma literaria en cierto modo «endogámica» —si se nos permite el término— en la que los planos constitutivos de la obra —temático, formal y estilístico— viven hermanados en favor de la ficción totalizadora.

Creando un marco vacío, dando al lector un número de piezas tan determinado como engañoso, Vila-Matas propone la construcción de un puzzle en blanco cuya finalidad reside en el juego mismo, en la búsqueda o constante aproximación al sentido último de la lectura. Sin bien es cierto que son muchas las obras que a lo largo de la historia de la literatura han tratado —sobre todo

temáticamente— la imposibilidad de la escritura o los límites del lenguaje como instrumento comunicativo y expresivo²⁹⁴, en la contemporaneidad este tema ha pasado a influenciar notablemente el aspecto formal de los textos. Se ha hablado, en este sentido, de escrituras o estéticas del silencio, e incluso de una cierta retórica del silencio. Ahora bien, si la idea de silencio en literatura ha sido estudiada en numerosas ocasiones desde un punto de vista puramente formal (Valesio, 1986; Block de Behar, 1994; Gasparini, 2012), como sinónimo de espacio en blanco, el silencio de la postmodernidad se mantiene irrealizado para poder manifestar la complejidad de esta tensión. La obra literaria, tendente siempre al silencio, enuncia la imposibilidad de la escritura mediante la escritura misma. Este mecanismo, este «hacer aparecer» el silencio, deriva en la idea de indecibilidad²⁹⁵ que aplicaremos mediante el análisis crítico a la novela *Bartleby y compañía*.

Para ello partimos de la hipótesis de que en la contemporaneidad tanto la idea de realidad como la de sujeto son consideradas constructos ficcionales, y que, por tanto, la ilusión de poder fijarlos de manera absoluta mediante el lenguaje en una obra literaria queda totalmente resquebrajada. Ante esta imposibilidad, la literatura se vuelve contra sí misma aspirando al silencio, aunque su realización no pueda ser nunca la respuesta definitiva a este problema. Entonces, ¿cómo refleja la obra literaria este tipo de nihilismo que en cierto modo caracteriza la segunda mitad del siglo xx y, por supuesto, los primeros años de este siglo xxi?

Para contestar a esta pregunta se puede hablar del silencio como metáfora de la obra literaria o, siguiendo el enfoque propio de este apartado, de la obra literaria como metáfora del silencio. Esta metáfora tan particular queda

²⁹⁴ Del *Paradiso* de Dante a *Rayuela* de Julio Cortázar; de la literatura mística cristiana al teatro del absurdo de Samuel Beckett; de la poesía de Giacomo Leopardi a la de Octavio Paz; de la *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal a la poesía generativa digital; del *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández a *Lo stadio di Wimbledon* de Daniele del Giudice; o de la cuentística de Jorge Luis Borges a las novelas del propio Enrique Vila-Matas. Estos son solo algunos ejemplos que pueden ilustrar la magnitud de un tema que recorre en gran medida y de forma transversal prácticamente toda la historia de la literatura —obviando el enorme *corpus* de obras filosóficas o ensayísticas que afrontan este conflicto paralelamente al texto de ficción.

²⁹⁵ Indecibilidad, que no *silencio*, por su carácter potencial como respuesta a los nihilismos ontológico y epistemológico que tanta relevancia presentan en la narrativa contemporánea occidental.

encerrada dentro del concepto de indecibilidad, que entendemos aquí como expresión artística de la experiencia-límite, como la forma que la literatura asume para expresar la tendencia de la obra al silencio sin renunciar al material retórico de la literatura. Además de ser un concepto metodológico que puede ayudarnos a centrar nuestra atención en el problema, en lugar de distraernos alrededor de una conocida *contradictio in terminis* como es la del silencio literario, la idea de indecibilidad precisa y amplía, en un mismo movimiento, el alcance de la cuestión. Por un lado, abarca aquellas acepciones del silencio referidas a la ausencia literal de la palabra escrita, es decir, el silencio puramente formal, mientras que apunta, intencionalmente, hacia el denso silencio blanchotiano, de carácter más filosófico, que no pretende callar como respuesta sino como constante interrogación, habitando el límite sin pretender trascenderlo.

Dicho esto, hemos articulado nuestro análisis en torno a aquellos aspectos que representan formal y temáticamente la relación de la obra con una concepción esencialmente escéptica de la actividad literaria y, en última instancia, con una nueva vía de escritura. Nos interesa, por tanto, la reacción resignada y, por supuesto, lúdica de una serie de escritores de estirpe borgeana que, asumiendo la imposibilidad de utilizar el lenguaje para representar realidades objetivas y transmitir valores absolutos, admiten la potencialidad del código, aun vacío de significado, y plantean un juego sígnico en busca no ya de significados, sino de sentidos²⁹⁶.

En su obra *Bartleby y compañía*, Vila-Matas plantea un puzle ficcional cuyas piezas están en blanco y trata de poner orden al caos siguiendo así la esencia de todo juego. Como sucede en algunos cuentos de Julio Cortázar, aunque aquí de forma mucho menos explícita, la idea de juego cobra en esta novela un cierto sentido existencialista, en cuanto que busca, a través de convenciones y reglas artificiales —es decir: de literatura—, instaurar un sistema de mundo coherente y significativo. El existencialismo sartreano nos dice que el hombre no nace, se hace. Y la novela de Vila-Matas nos dirá que el mundo, *esencialmente*, no existe,

²⁹⁶ Se asume la lección wittgensteiniana de los célebres juegos de lenguaje y se aspira solo a la búsqueda de sentidos precarios, móviles, en lugar de buscar significados universales y absolutos (Wittgenstein, 1999).

pero que aún nos queda, gracias al lenguaje, la posibilidad de formularlo mediante el juego sígnico.

Jorge Luis Borges, quien ya predicó la imposibilidad de la literatura regalándonos en sus cuentos la conciencia de un universo escrito, encerrado en una frase o en una sola letra, también otorgó al escritor la posibilidad, una vez encontrado el Aleph, de deconstruir y reconstruir todo el sistema a su antojo. Ese es el verdadero juego de la literatura que tiene lugar en *Bartleby y compañía*. Para demostrar cómo Vila-Matas crea un marco de sentido en torno a una nada inaprehensible, destacaremos en nuestro análisis aquellos elementos fundamentales que entablan una relación directa con la ausencia o la inestabilidad del referente, elementos a los que llamaremos *puntos de vacío*, y en los que el autor apoya la concretización de su obra.

El primer punto de vacío lo encontramos en la falacia del género. Asumiendo que *Bartleby y compañía* es siempre una novela, a pesar de sus particularidades, leemos en la primera página del libro cómo el personaje-narrador Marcelo, cuya voz podríamos definir, desde una visión crítica clásica, como homodiegética, señala explícitamente que «hoy», 8 de julio de 1999, empieza un diario. Al mismo tiempo, este diario es «un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible» (Vila-Matas, 2000:11). Esta conjunción de diario y comentario crítico desembocará en una suerte de ensayo —una ficción crítica— que reúne a un amplio conjunto de escritores del No, es decir, de escritores que —preferiblemente no por causas mortales— dejaron de escribir para sumirse en el silencio literario²⁹⁷.

Adoptando en apariencia la forma clásica del ensayo, al inicio se nos ofrece una breve introducción explicando las motivaciones del texto, para después, a lo largo de 86 notas a pie de página, recorrer un particular *corpus* literario de obras

²⁹⁷ No queriendo restringir nuestro análisis a la temática de la novela, pues ello empobrecería nuestro comentario, rechazamos la dicotomía tradicional de fondo y forma para prestar atención al vínculo inherente entre el contenido temático y la forma literaria que Enrique Vila-Matas propone en *Bartleby y compañía*, teniendo como referente aquellas lecturas de la novela que han sabido extraer de su argumento atributos elementales de su poética general, como es el caso del artículo de Cristina Oñoro «Escrituras del margen, el margen de la escritura» (2015).

y autores ágrafos o desertores de su condición de escritores. Así, en lugar de desarrollarse la trama linealmente, al modo tradicional, la obra se desarrolla como lo haría un verdadero ensayo, por la alimentación y la elaboración de una idea central. El carácter ficcionalmente ensayístico implica connotaciones de rigor y autenticidad, que contribuirán a anular una posible lectura determinativa del texto.

Por este camino, si entendemos la *narración* en términos generales como la referencia —en este caso escrita— de una sucesión de hechos ocurridos en un período de tiempo más o menos determinado, por causa de los cuales suele modificarse la situación inicial, debemos asumir que el carácter narrativo de *Bartleby y compañía* pende de un hilo. No pudiendo negarla, diremos que la narración queda reducida, en primer lugar, al hecho de que Marcelo, el personaje narrador, termina de escribir el libro tal y como se propone hacerlo al inicio de la obra; y, en segundo lugar, a las pequeñas anécdotas que se nos cuentan acerca de algunos personajes secundarios, generalmente escritores y personajes de sus propias obras. Esta mentira que Marcelo irá revelando respecto a la posibilidad de ceñirse a un género determinado condicionará al lector desde el inicio hasta el final de la lectura.

Resulta interesante, y de ninguna manera casual, que el narrador se proponga escribir su obra en forma de notas a pie de página a un libro «invisible», de forma muy parecida a como Giorgio Manganelli escribiera su *Nuovo commento* en 1969. El escritor italiano Italo Calvino —en una carta dirigida a Manganelli sobre esta obra, incluida en la edición publicada por Adelphi en 1992— opina que el texto inexistente objeto del comentario es el Universo mismo, universo como lenguaje y discurso de un dios que no remite a otro significado más allá de la suma de los significantes. De la obra de Vila-Matas podríamos decir algo muy similar, aunque el narrador nunca haga referencia crítica de ningún tipo al texto en blanco, lo cual resulta, sin duda, también significativo. El sistema de notas a pie de página nos sirve como señal evidente del sentido que Vila-Matas quiere

dar a su texto, creando un marco de sentido para encerrar la nada fundamental que subyace en toda la obra²⁹⁸.

El segundo punto de vacío lo encontramos en la referencialidad intertextual. En cada una de estas notas a pie de página, el narrador reflexiona acerca de diferentes escritores que por un motivo u otro dejaron de escribir: Juan Rulfo, Arthur Rimbaud, Robert Bazlen, Jacques Vaché, Pepín Bello, Felipe Alfau y, por supuesto, Robert Walser, son algunos de ellos. Estos personajes, referidos por Marcelo, representan diversos motivos por los que puede dejarse de escribir, o bien ni siquiera empezar a hacerlo. Está la excentricidad del genio (Rimbaud, Sócrates), que se distingue de la locura (Walser, Hölderlin) o de la enfermedad en general (Larbaud). Hay quien no escribe «porque considera que él no es nadie» (Vila-Matas, 2000:29), como Pepín Bello, o quien deja de hacerlo por agotamiento de su fuente de inspiración, como se dice de Juan Rulfo. Incluso hay quien se ve profundamente influenciado por las teorías del pensamiento y la literatura contemporáneas; como es el caso del personaje de María Lima Mendes, a quien «el golpe de gracia se lo dio la revista *Tel Quel*» (Vila-Matas, 2000: 50). Este personaje —nos cuenta Marcelo— pasaba horas intentando comprender los textos de Sollers, Barthes, Kristeva o Pleynet, y cuando lograba entender de qué estaban hablando, entonces «quedaba más paralizada que nunca a la hora de empezar a escribir, porque, a fin de cuentas, lo que allí se decía era que no había nada más que escribir y que no había ni siquiera por dónde empezar a decir eso, a decir que era imposible escribir» (Vila-Matas, 2000: 50)²⁹⁹.

²⁹⁸ Para comprender mejor el concepto de *nada* que manejamos, remitimos al lector al trabajo de Aurora Conde «La precisión de la nada (reflexiones sobre *Blow Up*)» (2008).

²⁹⁹ El propio Vila-Matas ha manifestado en *Perder teorías* su deuda con la teoría de la literatura, sobre todo en una época (los años sesenta y setenta) en la que esta disciplina tuvo una repercusión especial sobre los distintos campos intelectuales: «¿Necesito una teoría para escribir mi próxima novela? Sólo sé que no me gustan las teorías literarias. A fin de cuentas, mi paso por ellas dejó un poso que el tiempo no ha modificado. Las novelas experimentales de mi generación en los años setenta, por ejemplo, han sido muy denostadas y sin embargo creo que nos dejaron un poso de conocimiento teórico que hoy en día no nos viene nada mal y que tal vez sea importante no haber olvidado y que en cualquier caso, para nuestra suerte, hoy pervive y, debido al barniz reflexivo que añade a nuestra escritura, nos impide mantenernos ajenos a los problemas de la novela contemporánea» (Vila-Matas, 2010: 17).

Todos estos personajes que padecen el «síndrome de Bartleby», el «mal endémico de las letras contemporáneas»³⁰⁰ (Vila-Matas, 2000: 12), responden a un fenómeno que ya enunciamos brevemente más arriba, y que Marcelo llama en su diario, sencillamente, «una profunda negación del mundo» (Vila-Matas, 2000: 11), «una turbadora tendencia a la negación del mundo»³⁰¹ (Vila-Matas, 2000: 15), y que en algunos casos, como el de Pepín Bello o el de Robert Walser y su afán por desaparecer, implican también una negación del sujeto.

Especialmente inquietante resulta el caso de un tal Clément Cadou, quien habiéndose propuesto en su infancia llegar a ser escritor, dedicará su vida entera a olvidarlo después de un encuentro con el autor polaco Witold Gombrowicz. Para ello, «pasará toda la vida considerándose un mueble» y pintando: «todos sus cuadros tenían como protagonista absoluto un mueble, y el mismo enigmático y repetitivo título: 'Autorretrato'» (Vila-Matas, 2000:35-36). Este personaje, Clément Cadou, inserto entre otros muchos escritores cuyos nombres podemos identificar más o menos fácilmente, es uno de los ejemplos de la inventiva de Enrique Vila-Matas. Remitiéndonos a un texto de Georges Perec³⁰², el narrador nos cuenta la historia de este personaje situándolo exactamente al mismo nivel que al resto. El lector, en un principio, no sabrá si se refiere a un personaje real o no; de ahí que aún hoy se discuta prolíficamente sobre su existencia o inexistencia en foros y blogs de internet³⁰³.

³⁰⁰ «[...] la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizá precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literariamente paralizados para siempre» (Vila-Matas, 2000: 12).

³⁰¹ La respuesta literaria a esta negación del mundo, Enrique Vila-Matas la menciona muy explícitamente en su novela *El mal de Montano*: «[...] el mundo ya no puede ser recreado con las estructuras de antes, es decir, desde la perspectiva única del escritor. El monsieur [Teste] y yo creemos que el mundo se halla *desintegrado* y solo si se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil» (2002: 222).

³⁰² *Retrato del autor visto como un mueble, siempre*, París, 1973. Si es cierto que el texto existe, no hemos encontrado ninguna edición disponible.

³⁰³ Louis Francisque Lélut (1804-1877), médico y filósofo francés autor de *Du démon de Socrate*, aparecerá representado en *Bartleby y compañía* con el nombre de Louis Ferdinand Lélut (Vila-Matas, 2000: 22), modificación que podemos entender, sin caer en la sobreinterpretación y estimulados por el contexto general de la obra, como otro guiño intertextual.

El texto está plagado de citas y referencias literarias a autores y obras fácilmente reconocibles, puestas al mismo nivel que otras referencias total o parcialmente inventadas. Como el mismo Vila-Matas declara en una entrevista, en *Bartleby y compañía* «hay cinco autores y cinco libros inventados que pasan por reales» (Tasso, 2001: s.p.). La superposición de realidad y ficción está en la base de la forma literaria —llevada en este caso al extremo—, y suprime otro de los asideros autenticadores que el lector busca instintivamente en su lectura³⁰⁴. Las citas de autoridad y la existencia de unos personajes presuntamente reales dotan al texto de una legitimación ficticia, obligando al lector a avanzar por el texto decidiendo constantemente qué asume como real y qué como ficticio. Nos encontramos así con un texto cuya referencialidad se propone, lúdicamente, como opción.

Vila-Matas juega con los elementos de la tradición, de la historia de la literatura, que como toda historia se escribe con las herramientas de la retórica literaria. Y en este punto debemos tener en cuenta que la tradición, también constructo, siempre es una forma de memoria y, por tanto, una ordenación del caos de la existencia a través de la constante interpretación de los huecos que quedan entre los nudos del ovillo bergsoniano. La realidad y el Yo se nos presentan *narraciones*, en última instancia, ficcionales. Junto a la importancia de la intertextualidad debemos asumir el carácter metaficcional del texto. Aun teniendo una larga tradición en la historia de la literatura, la metaficción en muchos de los textos contemporáneos supone una muestra fundamental del desengaño postmoderno. De este modo comprobamos, en el caso de *Bartleby y compañía*, cómo tematizando la precariedad del hecho literario y generando, así, efectos estéticos, la literatura manifiesta la radicalidad de su poder. El arte no cree en su propia ilusión y cae irremediabilmente en el absurdo de la simulación de sí mismo. Mediante instrumentos como la recursividad, la parodia, el apropiacionismo y el pastiche, la novela de Vila-Matas delata al lector su carácter

³⁰⁴ Por supuesto, somos conscientes de que tratándose de una obra de ficción no podemos evaluar los enunciados por su calidad de verdaderos o falsos respecto a la realidad extratextual, sino que lo hacemos teniendo en cuenta como verdadero «yo-origen» a los personajes de la novela —entre ellos, el narrador— «cuyos puntos de vista y situación espaciotemporal rigen toda la enunciación del relato [...]» (Genette, 1993: 18; 20).

ficcional, pero mantiene su carácter ensayístico y, sobre todo, crítico por la capacidad intacta de producir conocimiento y valor literarios.

Un tercer punto de vacío, íntimamente relacionado con los anteriores, haría referencia a la poca credibilidad del narrador, *alter ego* del propio Vila-Matas y parodia del escribiente Bartleby de Herman Melville. El análisis de esta obra nos obliga a detenernos en la figura del narrador en primera persona propuesto como autoridad autenticadora, centro organizador, *a priori*, de la estructura del relato. Siguiendo la tipología de Gérard Genette, distinguimos una focalización interna fija, ya que solo Marcelo, el personaje narrador, aporta al lector la visualización de la historia o materia, esto es: el proceso de escritura de un diario sobre escritores del No. Dentro de esta focalización, encontramos varias posibilidades de desarrollarla, según nos cuenta José María Pozuelo Yvancos (1994: 244) elaborando la tipología de Seymour Chatman³⁰⁵: el narrador de *Bartleby y compañía* presenta, en ocasiones, una perspectiva de sentido *perceptivo*, es decir, se limita a relatar lo que desde su punto de vista objetivo puede apreciar: «La Biblioteca Brautigan reúne exclusivamente manuscritos que, habiendo sido rechazados por las editoriales a las que fueron presentados, nunca llegaron a publicarse. Esta biblioteca reúne solo libros abortados» (Vila-Matas, 2000: 45). Este tipo de focalización, a decir verdad, es la menos usual. Una segunda clase, de sentido *conceptual*, puede encontrarse fácilmente en la novela cuando el narrador nos transmite las impresiones que alguien tiene sobre un asunto. Hablando de los rasgos que María Lima Mendes relaciona con el *Quartier Latin* parisino, Marcelo le pregunta:

—¿Por qué dices que de ausencia y de silencio, María?

De ausencia y de silencio, me explicó un día ella, porque muchas veces le llegaba la nostalgia de Cuba, el rumor del Caribe, el olor dulzón de la guayaba, la sombra morada del jacarandá; el manchón rojizo, sombreando la siesta, de un flamboyán

³⁰⁵ José María Pozuelo Yvancos maneja en su trabajo la edición italiana de *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), de S. Chatman.

y, sobre todo, la voz de Celia Cruz, las voces familiares de la infancia y de la siesta (Vila-Matas, 2000: 47).

Un tercer sentido de focalización —*valorativo*, según Chatman— es el que tiene lugar con mayor frecuencia a lo largo del relato. Comentando *La educación del estoico*, obra del barón de Teive (heterónimo de Fernando Pessoa), Marcelo propone un juicio de valor y nos dice: «[...] el barón hizo muy bien en ser consecuente con su lucidez, hizo muy bien en escribir sobre la imposibilidad de hacer un arte superior, y hasta tal vez —dadas las circunstancias que envuelven su caso— hizo bien en matarse» (Vila-Matas, 2000: 92).

Marcelo *CasiWat* es aquí un focalizador-personaje que nos narra su experiencia con voz generalmente homodiegética, ya que forma parte, aunque de manera muy peculiar, de la historia que cuenta. Ahora bien, para entender las posibilidades de la narración en la relación tiempo-voz narrativa, debemos asumir como hipótesis de análisis que la acción central del relato se reduce a la creación literaria del mismo. Partiendo de este supuesto, podemos hablar de narración *intercalada*, al modo del relato epistolar, en la que confluyen los tipos de narración *ulterior*, *anterior* y *simultánea* (Pozuelo Yvancos, 1994: 249).

Consideramos muy importante, tratándose de un texto como *Bartleby y compañía*, prestar especial atención a los niveles narrativos del relato. En esta obra, como sucede a menudo, la narración no es invariable. Muy al contrario, tienen lugar diferentes historias que muchas veces nacen unas dentro de otras y con diferentes narradores. De ahí los distintos niveles de narración. En primer lugar, tenemos un personaje-narrador extradiegético, cuyo carácter externo se debe, siguiendo a Pozuelo Yvancos (1994: 250), a que es él quien instauro la narración inicial. Así, el personaje-narrador Marcelo produce, a lo largo de 86 notas a pie de página, diferentes relatos que en términos genettianos podemos considerar metadieгéticos. En las notas 50 y 57, por ejemplo, leemos un relato en el que la voz narradora se mantiene homodieгética, es decir, participa de la historia. Mientras que las notas 39, 46 y 78 son ejemplos de narraciones heterodieгéticas. En el caso de la nota 17 nos encontramos con una narración

homodiegética que da paso explícitamente a un relato derivado de ella misma: la nota 18, con voz heterodiegética.

Estos dos últimos puntos de vacío, el del narrador y el de la referencialidad metaliteraria, están directamente relacionados con los mecanismos de la autoficción, que estimula en este caso, como hemos dicho, la incertidumbre del proceso de lectura. La mixtura de géneros, situando a un mismo nivel el ensayo, el diario íntimo y la propia novela, y lo que Serge Doubrovsky denominara en 1977 autoficción, son mecanismos que Enrique Vila-Matas utiliza con enorme precisión para diluir las fronteras que separan lo que llamamos real y lo imaginario, lo inventado y lo sucedido. Como muy bien ha visto Pozuelo Yvancos en su artículo «Vila-Matas en su red literaria», la autoficción juega un papel muy importante en «el constante juego con la credibilidad de la voz narrativa, sometida a sospecha» (2007: 40). El narrador en primera persona, apenas nombrado a lo largo de la novela, asume un tono que oscila continuamente entre lo cómico y lo depresivo, caminando como un equilibrista entre el sarcasmo y el dolor. Tanto, que en muchas ocasiones el lector no puede saber hasta qué punto ironiza el narrador sobre su propia situación. Como ejemplo de ello no podemos más que remitirnos a las primeras líneas de la novela, en las que el autor del diario se nos presenta de la siguiente manera: «Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz» (Vila-Matas, 2000:11); y el motivo de esta felicidad se reduce a que va a comenzar la redacción de un diario acerca de un conjunto de escritores que por motivos más o menos dramáticos dejaron de serlo.

Las exageraciones y las excentricidades se repiten a lo largo de toda la novela: Marcelo especula acerca de su propio despido y acaba riendo a carcajadas (Vila-Matas, 2000: 80), como cuando se ríe de su triste actitud de copista solitario (Vila-Matas, 2000: 15); siente una singular empatía por algunos escritores del No, como Pepín Bello o Ferrer Lerín (Vila-Matas, 2000: 21, 53); y muestra extraños comportamientos muy cercanos a lo que comúnmente llamaríamos locura: ahí está la voz de Jaime Gil de Biedma que asedia al personaje-narrador «como un rumor de fondo» desde que empezara a escribir sus notas sin texto (Vila-Matas, 2000:43); y está también la invención del

engendro Scapolo (mitad Kafka y mitad Bartleby), que debe sus atributos, en parte, al paseante Walser y al escritor sin atributos de Musil. Este engendro literario con el que Marcelo acaba dialogando representa, para el narrador, la comicidad de la toma de conciencia de la propia soledad.

Estas excentricidades, junto a la auto-contestación de cartas ajenas y la invención de encuentros con escritores como Salinger, repletos de intertextualidad literaria, descubrirán al lector el carácter neurótico y profundamente obsesivo del narrador. En la nota número 17, muy significativa a este respecto, el narrador habla de sí mismo y repite con vehemencia: «Soy todo dudas» (Vila-Matas, 2000: 54). En esta interesante nota Marcelo comienza diciendo que no se reconoce en el espejo, para después afirmar que debe cambiarse el nombre y pasar a llamarse CasiWatt, por influencia del personaje de Beckett. Tiene lugar aquí una manifestación clara de las consecuencias de la soledad extrema. El sujeto, prácticamente aislado, se encuentra carente de la complementación del otro, permaneciendo incompleto. Es entonces cuando cobra una relevancia fundamental la idea de la invención y, en particular, de la construcción lingüística de la identidad personal:

Soy solo una voz escrita, sin apenas vida privada ni pública, soy una voz que arroja palabras que de fragmento en fragmento van enunciando la larga historia de la sombra de Bartleby sobre las literaturas contemporáneas. Soy CasiWatt, soy mero flujo discursivo. No he despertado nunca pasiones, menos voy a despertarlas ahora que ya soy solo una voz. Soy CasiWatt. Yo les dejo decir, a mis palabras, que no son mías, yo, esa palabra, esa palabra que ellas dicen, pero que dicen en vano. Soy CasiWatt y en mi vida solo ha habido tres cosas: la imposibilidad de escribir, la posibilidad de hacerlo, y la soledad, física desde luego, que es con la que ahora salgo adelante. (Vila-Matas, 2000: 54)

Entonces el narrador se interpela a sí mismo: «CasiWatt, ¿me oyes?» (Vila-Matas, 2000:55), como síntoma evidente de la fragmentación de una identidad solitaria.

También resulta reseñable que el narrador escribe su diario de baja tras fingir una depresión a la Seguridad Social —por segunda vez en su vida—. Podemos ver así como el sujeto naturalmente enfermo de la postmodernidad se nos presenta, en esta novela, irónicamente enfermo. Si la enfermedad que acusan los personajes de otros autores contemporáneos como Thomas Bernhard encierra un mal trágico, fácilmente reconocible, la enfermedad de Marcelo es sutil, escurridiza, manifestada en forma de mitomanía, neurosis y obsesión, llevándole, como hemos señalado, a confundir —o tratar de infundir esta confusión en el lector— los planos de realidad y ficción.

Hallamos, por tanto, un tipo de nihilismo ante el cual la obra de Vila-Matas responde de forma característica, situando su novela como paradigma de la crisis del contrato mimético³⁰⁶. No en vano, los autores referidos en el texto son caracterizados, literalmente, por su «profunda negación del mundo» (Vila-Matas, 2000:11). Igual que el niño, jugando, imita al modelo en su ausencia, esta novela se erige como simulacro del sentido desde la puesta en abismo del propio sentido. Irónicamente, se nos presentan todas las piezas del puzzle, se ofrecen unas reglas claras de juego que hacen legible e incluso divertida la novela, y la apertura del significado se esconde detrás de un final bien determinado. Sin embargo, el lector se encuentra con que la imagen que conforma la unión de las piezas está en blanco. Muy a pesar de las expectativas que el texto produce, el lector no encuentra un asidero autenticador ni en el texto a comentar (invisible); ni en las citas de autoridad cuya verificación resulta imposible; ni en la distinción entre elementos ficcionales y autobiográficos; ni en la forma genérica del texto, también fingida. La mezcla de ficción y realidad, una intertextualidad exagerada y el sujeto inestable del narrador imposibilitan cualquier forma de legitimación del discurso.

³⁰⁶ Esta crisis afecta: «1) a los nexos entre obra y referente (relaciones extratextuales); 2) a las interconexiones de los distintos niveles y componentes de la novela (relaciones intratextuales), y 3) al realce del diálogo con otras obras (relaciones intertextuales). Se han disuelto los componentes tradicionales: escenario, personajes, acciones. También son cada vez más ambiguos los espacios de la enunciación y lo enunciado: narrador, narratario, historia contada. Esta redistribución topológica interna de la obra tiene su paralelo en las entidades externas: disolución de la imagen del escritor, abolición del referente, existencia pura del texto o nueva función del lector como infinito decodificador de la escritura» (Barrenechea, 2002: 765).

Vila-Matas crea un marco de sentido para un vacío —para destacar ese vacío³⁰⁷—, para un gran punto de indeterminación cuya inestabilidad transmite al lector, que queda sumido en una movilidad vertiginosa que no es sino la del referente. La escritura, para Vila-Matas, se convierte en un ejercicio de constante aproximación, siendo imposible salvar ese vacío que, sobre todo desde que tenemos consciencia de ello, se interpone entre las palabras y las cosas. Del mismo modo, la lectura se convierte, como señala Roland Barthes en *S/Z*, en una “aproximación incansable” (Barthes, 1980: 7), en aproximaciones a un texto tan inaprehensible como la realidad misma. Según la concepción de la metáfora como entidad de referencia desdoblada (Ricoeur, 1975), podemos leer *Bartleby y compañía* como un único enunciado metafórico cuya tensión se da entre una interpretación literal (un ensayo que reúne a un conjunto de escritores que comparten ciertas características comunes) y, por supuesto, una interpretación metafórica, que a través del ya referido marco vacío nos remite a la idea de indecibilidad.

Siguiendo la estela de autores como Hofmannsthal o el mismo Beckett, Vila-Matas exorciza la angustia del límite, recreando y enmarcando, como si de un rompecabezas se tratase, la imposibilidad misma de la escritura. Nosotros leemos en esta actitud una concepción consolatoria del arte, que propone, en este caso al lector, desbrozar el significado fragmentario del texto, es decir, entretener al lector completando un rompecabezas detrás del cual no hay nada; una nada que en el fondo no deja de significar la identidad intelectual de quien lee.

³⁰⁷ «[...] un vuoto senza un pieno che lo circonda non è neppure un vuoto» (Eco, 2000: 118).

3.3. *Literatura postmortem: más allá del realismo*

No puede ser, pero es.

«El libro de arena», *El libro de arena*

J. L. BORGES

¿Puede admitir un crítico que una corriente de aire sea el centro de un libro?

«Chet Baker piensa en su arte», *Chet Baker piensa en su arte*

E. VILA-MATAS

3.3.1. **Realidad y vanguardia: senderos que se bifurcan**

El arte busca refugio en su propia negación, quiere sobrevivir muriendo.

Teoría estética.

Th. W. ADORNO

Julio Ortega, utilizando los tres ejemplos propuestos por John Barth en su texto «The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction» (1980), ilumina de la siguiente manera tres posibles rasgos diferenciadores de la literatura «pre-modernista», «modernista» y «post-modernista». Del primer caso, un fragmento de *Ana Karenina* (1877), Ortega deduce que Tolstoi confía en el lenguaje como intermediario eficaz en el proceso de comunicación, es decir: autor y lector comparten un código común —el lenguaje verbal— capaz de representar el mundo de forma satisfactoria. En el segundo ejemplo, un pasaje de *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, la representación se ve comprometida de forma drástica y el código mismo se sitúa en el centro de la atención, y no ya como intermediario entre el contenido de la obra y la interpretación del lector. Por

último, en el célebre comienzo de *Cien años de soledad* (1967) —obra característica, según autores como Barth, de la narrativa postmoderna— vemos cómo el lenguaje mantiene su capacidad representativa, pero discute las leyes, precisamente, de lo representable: la realidad.

Julio Ortega ha escrito al respecto:

Language as used by Gabriel García Márquez does not problematize its referential relation to the world (as is the case with modernism) but questions rather natural logic itself, the very presence of the world and its laws in the book. That is why virtually anything can happen in *Cien años de soledad*. (Ortega, 1997: 316)

También en *Crónica de una muerte anunciada* (1981) García Márquez propone la visión poliédrica de un hecho tan real y objetivo como es un asesinato, trasladándolo al plano literario no a través de la negación del hecho en sí, sino de su percepción, lo que desde el punto de vista kantiano viene a ser lo mismo. Es en esta tensión en la que habita y crece *Crónica de una muerte anunciada*, promoviendo una oscilación perpetua entre el hecho cognoscible y su determinación lingüística, narrativa, literaria. Entre hacer y decir, entre la corporeidad de la máquina de escribir y la invención del mundo como acto insuperable de libertad individual. Y es a través de estas estrategias narrativas como la novela se emparenta con una acepción restricta de la deconstrucción, que tiende a disolver el canon no en una negación absoluta del significado, sino en una negación del significado absoluto (Aznar Pérez, 2016a: 250)

Algo muy similar ocurre en las ficciones de Borges, así como posteriormente en las de Vila-Matas. Ninguno de estos autores problematiza de forma directa la referencialidad del lenguaje ni busca llamar la atención del lector sobre su materialidad, sino que ambos ficcionalizan el problema desde una perspectiva conceptual. La ironía autorreflexiva, la tendencia autocrítica en relación con el arte de la ficción y la predilección por explotar las posibilidades paródicas de la escritura vinculan a estos autores con la fructífera descendencia de Cervantes, que no problematiza la relación referencial entre el lenguaje y el mundo como

entidad objetiva y conocida, sino que cuestiona la noción de realidad y sus leyes lógicas.

La relación que la literatura ha mantenido con la realidad ha sido siempre un asunto complejo, aunque no necesariamente problemático. Hasta límites insospechados, los alcances y posibilidades de la representación literaria han ido de la mano de las distintas concepciones que la historia de nuestra cultura ha previsto para las funciones y las capacidades del lenguaje. En *Mimesis* (1942), obra de referencia para entender los mecanismos de la representación de la realidad en la literatura occidental, Erich Auerbach traza una parábola de tres milenios que parte de la epopeya homérica hasta llegar a las complejidades con que se viste el realismo moderno en las obras de Marcel Proust y Virginia Woolf. Siguiendo el trazado de Auerbach, constatamos que las atribuciones al lenguaje de un sentido unívoco y de una capacidad referencial directa propiciaron en una época la representación objetiva de un mundo concebido también de forma objetiva, nítida y reconocible. Este fenómeno de mimesis satisfactoria, que ha poblado de grandes textos la historia de la literatura mundial, se sustenta en el isomorfismo lingüístico que la Antigüedad grecorromana y luego el cristianismo medieval promovieron en favor de una retórica universal que, como vimos en los capítulos anteriores, ha permanecido vigente hasta hace apenas cien años:

Todavía en el siglo XIX y a principios del XX reinaba en estos países una solidaridad del pensar y del sentir tan claramente formulable y reconocible, que un escritor dedicado a la representación de la realidad disponía de criterios dignos de confianza para proceder a su ordenación; al menos podía reconocer en el móvil fondo contemporáneo determinadas escuelas, y podía confrontar con estas las ideologías o formas de vida contrarias. (Auerbach, 2014: 519)

Sin embargo, la Modernidad, identificada en un sentido amplio con el período de capitalismo clásico que se extiende desde el siglo XVI al XIX (Barthes, 2003), acogió progresivamente nuevas y renovadoras reflexiones en torno al lenguaje, que conllevaron, a su vez, nuevas y más complejas formas de representación

poética. La irrupción del *Quattrocento* y, con él, el desarrollo del Humanismo italiano, posibilitaron la insurrección de la razón y de la crítica frente a los valores y las autoridades de la Escolástica medieval. La mirada renacentista sobre el hombre —individuo habitante de un tiempo y un espacio terrenos— abrió las puertas de la escritura egotista, de la figura del autor, de la biografía moderna y finalmente del ensayo.

Europa asiste en este periodo al advenimiento de un *progreso* que con extraordinaria violencia quiebra y revoluciona el estado de cosas imperante, arrastrando consigo la pérdida de unidad lingüística, no tanto en un sentido mítico, como narran la Biblia y sus derivados, sino socio-cultural. Retomando algunos razonamientos ya expuestos, vemos cómo la «presunción de imperfección» que el hombre ha concedido a la palabra desde que dejara atrás el isomorfismo del lenguaje adámico se manifiesta con esplendor en el auge de los proyectos de lenguas artificiales, que con afán de perfección o universalidad surgen a partir del Renacimiento durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

Auerbach ilumina este hecho al estudiar los mecanismos de representación poética a principios del siglo pasado, punto de encuentro y ebullición, como vimos desde otra perspectiva en el capítulo anterior, de las raíces científicas, filosóficas, literarias y artísticas de la Época Contemporánea:

La ampliación del horizonte del hombre y el enriquecimiento en experiencias, conocimientos, ideas y posibilidades de vida, que se había iniciado ya en el siglo XVI, avanza en el siglo XIX a un ritmo cada vez más acelerado, y desde el comienzo del XX adquiere una velocidad tan vertiginosa que a cada momento se producen intentos de interpretación objetivo-sintética que inmediatamente son rechazados. (Auerbach, 2014: 518)

Todavía hoy, a mediados de 2019, podemos constatar que este proceso trepidante de cambios no solo no ha llegado a su fin, sino que parece aumentar su ritmo de forma exponencial con las consecuentes mutaciones en el plano artístico y literario que los límites propios de este contexto solo nos permiten

intuir. El mismo Auerbach, que apenas pisaría el umbral de la segunda mitad del siglo xx, pues falleció en 1957, tan solo pudo intuir —eso sí, desde la atalaya privilegiada de los modernismos³⁰⁸— la fractura de la relación de semejanza entre literatura y realidad que escritores, críticos e intelectuales como Roland Barthes, Susan Sontag, Carlos Monsiváis u Octavio Paz —por citar firmas distantes y próximas a un tiempo— encarnaron y caracterizaron de forma genuina a partir de los años sesenta y setenta³⁰⁹.

Las formas difícilmente encierran ya la riqueza y la fluctuante y fluida vitalidad del mundo. Octavio Paz (1974: 106) nos ayuda a comprender mejor este particular signo de los tiempos, cuando advierte que en el centro de la analogía hay un hueco horadado por la pluralidad de textos, y que por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. Con estas palabras, el poeta y crítico mexicano nos recuerda que la nueva percepción del hueco y del vacío instaura asimismo una nueva forma de ver y de leer, y, por tanto, de entender la realidad. La pluralidad de textos y su continua proliferación indican que la referencia última y única a la que debieran remitir se ha perdido inexorablemente. Será útil, pues, atender a esos años donde toda una generación de escritores, críticos y teóricos de la literatura se miró para entender mejor el tiempo que le tocó vivir³¹⁰.

³⁰⁸ «En los años de la primera guerra y posguerra mundiales, en una Europa rebosante de formas de vida y masas de ideas desequilibradas, insegura y preñada de presagios infaustos, algunos escritores sobresalientes por su instinto y su inteligencia encuentran un procedimiento que disgrega en reflejos de conciencia múltiples y variadas significaciones» (Auerbach, 2014: 519). Aunque Auerbach remite directamente a Joyce y el procedimiento con que construye su *Ulysses*, no es inútil recordar aquí la influencia que la teoría de la relatividad de Einstein ejerció sobre otros muchos autores del modernismo literario (véase en esta tesis el apartado 2.1.1. «El Fin de siglo europeo. Positivismo, sospecha y modernidad(es)»).

³⁰⁹ «*Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*. René Char, *Feuillets d'Hyptons*». Esta cita célebre de Char constituye una prueba del sentimiento de orfandad del artista contemporáneo al acabar la Segunda Guerra Mundial, el síntoma de un estado de incertidumbre entre los creadores, de un estado de carencia y de vacío identitario que, ya en el marco escéptico del abandono de la memoria de la tradición en beneficio de un pensamiento varado en el descrédito del historicismo logocentrista, en la idea del fin de la historia y el ocaso de las ideologías, y en el recelo de la autoridad de cualquier herencia tradicional (Hannah Arendt, Derrida, Lyotard, Fukuyama, Rorty), impulsa la creación de obras de la cultura contemporánea definidas por la perplejidad, la interrogación, la contradicción o el silencio [...]» (Aparicio Maydeu, 2013: 47-6).

³¹⁰ Este recorrido por el contexto histórico-cultural de la efervescencia vanguardista es deudor de un esbozo anterior, recogido en Aznar Pérez, 2016b. Mientras que Jorge Luis Borges fue actor principal de esta historia —sobre todo el joven Borges ultraísta—, podemos identificar a Enrique Vila-Matas como uno de sus cronistas más agudos y empáticos. No en vano, Ricardo Piglia ha sugerido en la contraportada de la edición brasileña de *Dublinesca* que los libros de Enrique Vila-

En primer lugar, asumamos cierta flexibilidad cronológica para afirmar que culturalmente el siglo xx puede considerarse iniciado el mismo año en que da comienzo la Primera Guerra Mundial: 1914. Por esta puerta, marcada por la violencia, el conflicto y la destrucción, se cuele un presente efervescente, complejo y rebosante de estímulos. Son años de dinamicidad durante los cuales tienen lugar las rupturas artísticas más determinantes de nuestra época. Estas corrientes de ruptura, deudoras, principalmente, de la poesía francesa, viven sus años de gestación a comienzos de siglo para dar forma a las primeras vanguardias artísticas, que en muchos sentidos supusieron auténticas revoluciones culturales: dadaísmo, futurismo, cubismo, expresionismo o surrealismo serán algunas de las piezas de este extenso puzzle estético, geopolítico e ideológico.

Ya fuese con el optimismo de la *belle époque* o con el pesimismo y la decadencia del Fin de siglo, las experiencias más o menos aisladas de poetas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé o Verlaine cavaron los cimientos de un monumental castillo de naipes: los fascinantes y efímeros movimientos de vanguardia. No en vano, fue Apollinaire el primero en utilizar el término *surrealista* para subtítular con el enunciado *Drame surréaliste* su obra teatral *Les Mamelles de Tirésias*, de 1917.

Sin duda, el desarrollo de las vanguardias se vio propiciado por la enorme fecundidad intelectual y la evolución científico-técnica, realmente frenética, que ya repasamos al estudiar la bifurcación de la modernidad entre progreso positivista y sospecha crítica. También hubo otros factores determinantes de índole social, política y económica, como la paz mundial que siguió a la Gran Guerra a partir de 1918, la crisis política de los regímenes democráticos y la consolidación de la revolución bolchevique que dio como resultado la creación de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia. Estos elementos definen someramente la situación mundial al comienzo de la década de los años veinte, «esos años llamados alternativamente *locos*, *felices* o *prósperos*, cuyo

Matas pueden ser leídos «como una obra única en la que se narra —desde distintos ángulos— la historia imaginaria de la literatura contemporánea» (2011).

frenesí parecía alimentarse en la voluntad colectiva de evasión» (Calvo Serraller, 1984: 11).

En este contexto estallaron las primeras manifestaciones futuristas de un Marinetti exaltado por el progreso, la máquina y la velocidad. Dicha exaltación y la voluntad de difundir sus ideas lo llevaron a publicar en Francia, en 1909, el famoso primer manifiesto futurista (Fig. 6). En 1912, casi de forma paralela, los artistas y escritores Burliuk, Krucheniki, Klebnikov y Maiakovsky suscribieron en Rusia el manifiesto *Bofetada al gusto público*, mientras la gran revolución de Dadá se gestaba inesperadamente en las *soirées* suizas del Cabaret Voltaire, en el que artistas sedientos de cambio como su más conocido y difundido representante, Tristán Tzara, minaban con descaro las convenciones del arte y de la sociedad burguesas³¹¹. La abrumadora energía de sus propuestas y el extremismo de sus ideas propiciaron un alejamiento, en muchas ocasiones insalvable, entre las concepciones artísticas del movimiento y una realidad contemporánea que mantenía su escasa permeabilidad. Como causa fundamental entre las que determinaron el acabamiento «oficial» del dadaísmo, Guillermo De Torre destaca en su temprana *Historia de las literaturas de vanguardia* el cansancio «de la burla y del nihilismo, de la fácil aceptación y del ruidoso rechazo del público» (1974a: 16). De Torre ofrece el retrato de un movimiento que nació de la confusión bélica y murió envuelto en ella. Sin embargo, esa confusión colectiva fue la responsable de encender la mecha catalizadora de una nueva sensibilidad que aún hoy sigue vigente, como demuestra la recuperación de algunas figuras del dadaísmo que el mundo editorial y literario actual está llevando a cabo³¹².

³¹¹ Para una compilación de los manifiestos del vanguardismo europeo, remitimos al lector al volumen, editado por Xesús González Gómez, *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)* (2003).

³¹² El mismo Vila-Matas ha contribuido enormemente a devolver su lugar principal a una figura clave como fue Marcel Duchamp, ya sea a través de sus artículos en prensa o de novelas como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1986), donde con aire de vodevil decadente y genial se narra el clima de estos años vanguardistas. Editoriales independientes como Acanalado, Capitán Swing o Editorial Berenice han editado recientemente obras de Hugo Ball, considerado por muchos el verdadero padre del dadaísmo (Magris, 2010: 368). Entre las últimas ediciones en español de la obra de Ball, destacamos *La huida del tiempo (un diario)* (2005), *Crítica de la inteligencia alemana* (2011) y *Cristianismo bizantino* (2015). Por su parte, la editorial argentina Godot ha editado en 2014 *El surrealismo de hoy*, de Tristan Tzara.

Principalmente el dadaísmo, por su carácter marcadamente cosmopolita frente al nacionalismo y el radicalismo —en su sentido etimológico— de los futuristas italianos, desembocó en nuevos puertos junto a artistas de la talla de Marcel Duchamp o de Man Ray, quienes con su personal desvío de la norma contribuyeron a desarrollar el surrealismo de los años veinte: no un movimiento de continuación o de oposición a Dadá, como trató de aclarar André Breton, sino una de las posibilidades que abría la existencia misma del dadaísmo (García Fleguera, 1993: 100). No olvidemos, como ha tratado de demostrar Jed Rasula en su monumental ensayo *Dadá. El cambio radical del siglo xx* (2016), que a la iconoclastia del movimiento dadaísta debemos la existencia no solo del propio surrealismo, sino de los collages musicales, los fotomontajes, los *happenings*, el *pop art* e incluso el punk (Fig. 7). Por lo que no es de extrañar que algunas de sus ideas más importantes hayan influido directa o indirectamente en la literatura de alguien como Enrique Vila-Matas.

Entre 1919 y 1939 se extiende el llamado período de entreguerras, durante el cual tiene lugar la importantísima revolución surrealista. Esta segunda década de *avant-garde*, que inauguran los herederos de Lautréamont y de Odilon Redon, comparte con la anterior el espíritu rebelde y las ansias de transformación, pudiendo ubicarse aún dentro de la primera fase vanguardista que con un marcado carácter iconoclasta y rebelde recorre los primeros años del siglo xx.

En 1924 —fecha clave— se crea la Oficina de Investigaciones Surrealistas que dirige Antonin Artaud, aparece en diciembre el primer número de *La Révolution Surréaliste* y André Breton publica el *Primer Manifiesto Surrealista*. Este movimiento, que agrupó a destacadas figuras como Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, René Crevel, Michel Leiris, Robert Desnos o Benjamin Perét, subraya una diferencia sustancial que lo aleja —nunca demasiado— de la agresividad gratuita y el nihilismo dadaístas: el optimismo, la creencia en la posibilidad de un cambio. En consonancia con la esencia del dadaísmo, los surrealistas se levantan contra la burguesía en todos sus aspectos: político, artístico y vital. Sin embargo, aunque rechazan los modos de configuración social y mental de esta clase o categoría social, todavía creen en una transformación de aquello que consideran obsoleto. Es la liberación y no la destrucción lo que mueve a estos autores.

Esta suerte de fe en el hombre y en sus posibilidades, a pesar de condenar con vehemencia las estructuras sociales y mentales establecidas, desembocó en un acercamiento a la promesa de cambio que fue el comunismo³¹³. Dispuestos a cambiar la vida, como Rimbaud, y a cambiar el mundo, como Marx, los surrealistas no podían ser indiferentes a las consecuencias de la entrada de Lenin en San Petersburgo (Granés, 2011: 79). De modo que si, como señala Trinidad Barrera, «la violencia y el extremismo enfrentan al artista con los límites de su arte» (2006: 11), los surrealistas trataron de extrapolar el arte para transformar la realidad.

Esta toma de posición política no fue exclusiva de los surrealistas, sino que subyace en toda la primera mitad del siglo xx, tanto en Europa como en América, como respuesta a la convulsión interna de las estructuras sociales. El posicionamiento ideológico y político se vuelve obligado, y como ejemplos célebres de esta toma de partido pueden invocarse la conocida inclinación fascista de Marinetti, o el comunismo confeso de poetas latinoamericanos como César Vallejo o Pablo Neruda.

En definitiva, de la fusión del surrealismo y el marxismo se desprende otro de los rasgos distintivos de esta corriente vanguardista, que buscó ir más allá del juego, el escándalo y la provocación, hacia una ética del arte que pretendía transformar el sentido mismo de la actividad artística acercándola a una utopía trascendente:

¿No había acaso un fondo ético en el grito de Rimbaud, héroe de los surrealistas, de *Il faut être absolument moderne*? ¿No están aquí recogidos los mitos sucesivos del artista bohemio, salvaje, comprometido? ¿El del arte, en fin, como comportamiento, actitud, estado de ánimo, promesa, signo de liberación...? ¿No será en medio de todos estos interrogantes, y en las ideas y acontecimientos históricos en los que se encardinan, donde podrá hallarse el verdadero sentido al ajuste de cuentas moral que cualifica la razón de ser de la vanguardia de

³¹³ «Leyeron, meditaron y, por un milagro muy burgués de eclecticismo o de 'combinación' inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos [surrealismo y marxismo]. Los superrealistas se hicieron inmediatamente comunistas» (Vallejo, 2006: 192).

entreguerras, cuyo principal heraldo ético fue de manera indiscutible el surrealismo? (Calvo Serraller, 1984: 9)

Inmersos en este proceso, los surrealistas cruzaron la década de 1920 para internarse en la subdivisión del período de entreguerras que se sitúa históricamente después de la crisis económica de 1929, el *crack* que separa los *happy twenties* de los más oscuros años treinta, años de compromiso político y subordinación de la estética a la acción social. Este acercamiento de Breton a las consignas de la acción comunista produjo opiniones claramente enfrentadas: por un lado, la de aquellos viejos surrealistas y dadaístas que rechazaban por completo la subordinación de las formas de expresión artísticas a las finalidades de un proyecto político o social, y, por otro, la de los intelectuales —cada vez más numerosos— que abrazaban o habían abrazado con entusiasmo y verdaderas esperanzas las ideas marxistas de una Unión Soviética llena de promesas. De este modo, obtuvieron cierta legitimidad dentro del radicalismo imperante en cualquiera de las dos orillas:

Es solo en este momento —y no antes ni después— que el superrealismo adquiere cierta trascendencia social. De simple fábrica de poetas en serie, se transforma en un movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria. El superrealismo mereció entonces ser tomado en consideración y calificado como una de las corrientes literarias más vivientes y constructivas de la época. (Vallejo, 2006: 193)

Sin embargo, esta legitimidad no se mantuvo imperecedera, puesto que las inquietudes surrealistas defraudaron siempre a aquellos que buscaron cierta armonía o facilidad taxonómica en el movimiento. La falta de serenidad quizá pudiera preverse en las continuas disputas internas que dinamizaron, por un lado, y minaron, por otro, el movimiento desde 1926. Sirva como ejemplo el panfleto *Un cadavre*, que diversos artistas de la vieja guardia surrealista publicaron en 1930 criticando a André Breton en respuesta a la publicación de

su *Segundo Manifiesto Surrealista*, de 1929³¹⁴. El mismo Vallejo, en su particular inhumación del surrealismo³¹⁵, plantea una crítica acerba disfrazada de operación forense y denuncia la incapacidad de los surrealistas —«intelectuales anarquistas incurables»— para comprometerse verdaderamente con el comunismo:

El pesimismo y la desesperación deben ser siempre etapas y no metas. [...] Los superrealistas, burlando la ley del devenir brutal, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual, y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas. (Vallejo, 2006: 93)

Aún con todo, el movimiento de André Breton recorrió prácticamente toda la década de 1920 y se instaló manteniendo cierta vigencia todavía en los años treinta, participando en una segunda fase de la vanguardia de carácter más reflexivo. Frente a la rebeldía, la violencia y la iconoclastia de la década anterior, los años treinta se presentan muy marcados por la política, el compromiso ideológico y la acción social, rasgos ejemplificados anteriormente con la fusión surrealista-marxista de Breton y sus seguidores. Estas características son compartidas a ambos lados del Atlántico, y hasta Latinoamérica llevó Breton su intento por aunar el arte y la política, el *superrealismo* —que dirían Vallejo o De Torre— y el comunismo.

Si bien es cierto que en la década de 1930 los signos iconoclastas de la vanguardia ya no se encontraban en su mejor momento, esta decadencia no es homogénea, como demuestra el episodio de reactivación surrealista que tiene lugar en México de la mano del poeta peruano César Moro. En el año 1938,

³¹⁴ Breton, célebre por la dualidad de su carácter, tan abierto como intransigente, llegó a expulsar del movimiento a algunos de sus mayores representantes, como Philippe Soupault, Roger Vitrac, Antonin Artaud, Robert Desnos o Salvador Dalí.

³¹⁵ En este texto titulado «Autopsia del superrealismo» y publicado en 1930, Vallejo escribe: «La última escuela de mayor cartel, el superrealismo, acaba de morir oficialmente» (Vallejo, 2006: 193).

Diego Rivera, León Trotsky y André Breton redactan, también en México, el «Manifiesto por un Arte Independiente», que fue «un texto clave para la toma de posición política de los artistas europeos de vanguardia y sus repercusiones en América Latina» (Barrera, 2006: 17-18).

Poco después, en 1939, Breton, César Moro y el pintor austríaco Wolfgang Paalen organizan la primera exposición surrealista en la Galería de Arte Mexicano, propiedad de Inés Amor, en la ciudad de México (Mendoza Bolio, 2012: 163). Es así como a nivel tanto artístico como político la experiencia mexicana —coincidiendo con el exilio de Trotsky y el descubrimiento de artistas como Diego Rivera y Frida Kahlo, que para Breton recogían la esencia del surrealismo (Fig. 8)— caló profundamente en el representante surrealista hasta el punto de hacerle escribir: «Se realiza así una de las grandes aspiraciones de mi vida» (Breton, 1999: 525).

Estos rezagamientos —los últimos coletazos de las llamadas vanguardias históricas— fueron pronto sucedidos por el carácter reflexivo de un nuevo periodo de vanguardia, unido ahora al desencanto y al pesimismo causados, en parte, por las vibraciones del nuevo conflicto mundial que ya estaba gestándose en el corazón de Europa. Si en 1938 se redacta en México —titulado «con terquedad», según Borges (2009a: 197)³¹⁶— el manifiesto «Por un arte revolucionario independiente. Manifiesto de Diego Rivera y André Breton por la liberación definitiva del Arte», es todavía más significativo que ese mismo año Jean-Paul Sartre publique su novela *Le Nausée*, fiel reflejo de la situación y el estado de ánimo que se vivía entonces, como bien ha señalado el historiador y crítico literario Carlos Mainer (1984: 30) en su ensayo *Literatura para una crisis*.

Sartre se impone con esta novela como el gran popularizador del existencialismo, aunque es en 1939, año en que da comienzo la Segunda Guerra Mundial, cuando publica *Le mur*, una colección de cuentos en los que el espíritu político se manifiesta con mayor claridad. El existencialismo sartreano, con su compromiso, con su fe en el hombre, con su postulación de un nuevo humanismo

³¹⁶ El 2 de diciembre de 1938, Borges publica en la revista *El Hogar* su reseña «Un caudaloso manifiesto de Breton». En ella presenta con mordaz ironía el nuevo manifiesto bretoniano, haciendo hincapié en lo contradictorio de predicar un arte totalmente libre y a su vez proclamar que el arte ha de estar siempre al servicio de la revolución.

sin los asideros de la tradición occidental judeocristiana³¹⁷, encaja perfectamente en el nuevo panorama europeo al que Breton llega después de su exilio voluntario en Estados Unidos, durante la ocupación nazi en Francia.

Al terminar la guerra, el «papa del surrealismo» regresa a París ingenuamente convencido de que su movimiento ocuparía todavía el puesto más alto de la cadena artística e intelectual, pero era el año 1946 y los estalinistas que habían liderado la Resistencia durante la ocupación alemana lideraban ahora, valga la redundancia, los centros de la industria cultural. Tanto los viejos intelectuales como las nuevas generaciones de pensadores y artistas empezaban a gravitar en torno al existencialismo. «El humor y el juego habían sido desterrados de las preocupaciones intelectuales, y el escándalo gratuito, al igual que la provocación vanguardista, parecían ahora un vulgar espectáculo destinado a entretener a la burguesía de posguerra» (Granés, 2011: 89-90). La preocupación existencial pasa a ocupar el primer plano dentro del panorama intelectual del momento, y Jean-Paul Sartre, con su sistematización de las ideas existencialistas y su difusión literaria en forma de cuentos, novelas y dramas, se alza como una de las mayores influencias dentro de la *intelligentsia* europea de la época³¹⁸.

Con *La náusea* queda inaugurada una nueva manera de leer la vida en la literatura, una lectura reveladora mediante la cual Sartre comparte con el hombre de su tiempo «el hallazgo del existir como pura contingencia», como señaló Julio

³¹⁷ En su obra clave *El existencialismo es un humanismo*, escrita entre 1945 y 1949, Sartre escribe: «Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre» (1978: 27).

³¹⁸ Como se ha encargado de aclarar Máx Hidalgo Nácher, no solo en Europa es determinante la impronta de Sartre: «El compromiso sartreano y el estructuralismo, que supondrán en la Francia de después de la II Guerra Mundial una auténtica revolución tanto en la crítica de escritores (representada por la *Nouvelle revue française* de Jacques Rivière y Jean Paulhan) como en la académica (regida por los usos y costumbres de la Filología del siglo XIX), serán en Argentina motores de transformación de la crítica literaria y de la propia idea de literatura. Críticos como David Viñas, Adolfo Prieto, Oscar Masotta, Noé Jitrik, Nicolás Rosa o Josefna Ludmer romperán, en sucesivas oleadas, con el espacio discursivo de *Sur* —la cual presentaba, por lo demás, bastantes concomitancias estructurales con la *Nouvelle revue française*— para dar cabida a través de nuevas revistas como *Contorno* (1953-1959), *Los libros* (1969-1976) y *Literal* (1973-1977) a una concepción de la literatura íntimamente ligada a la política y, sin embargo, no homologable a ella. Las lecturas y traducciones de Jean-Paul Sartre y de Roland Barthes jugarán un papel fundamental en estos desplazamientos, así como —en un segundo momento— las de Jacques Lacan, Julia Kristeva y el grupo Tel Quel» (2015b: 112-13).

Cortázar en su reseña de la novela, publicada originalmente en 1948 en la revista *Cabalgata*:

[...] no se tardará en advertir la maestría de Jean-Paul Sartre en el manejo de una narración que comporta incesantemente las más sutiles intuiciones, los descensos más abisales al centro de esa revelación que constituye el martirio y la exaltación de Antoine Roquentin: el hallazgo del existir como pura contingencia, como absurdo al cual se debe dar —si se puede— un sentido. (Cortázar, 1994b: 107)

Sartre y los existencialistas de la línea francesa buscan este sentido de la existencia en el propio comportamiento del hombre, en sus acciones y en su responsabilidad para escribir con ellas la historia misma de su existencia y la de quienes les rodean. Pues «si verdaderamente la existencia precede a la esencia, el hombre es responsable de lo que es» (Sartre, 1978: 19). Junto a la recuperación existencialista de la fenomenología de Husserl y de las ideas de *sujeto constituyente e intencionalidad de la conciencia*, esta lección de esfuerzo y solidaridad caló profundamente en las generaciones intelectuales contemporáneas que confiaron en el hombre, como Sartre, para renovar las estructuras podridas del amargo período de posguerra. Breton pasó entonces a ser el padre al que los jóvenes tuvieron que matar, jóvenes intelectuales que — con notables excepciones³¹⁹— pasaron de alabarlo a cavar su tumba, lo que no impidió que el surrealismo siguiera ejerciendo en años posteriores una poderosa influencia, hasta impregnar las mejores páginas de Vila-Matas y de otros autores

³¹⁹ No ocurrió así con autores como Julio Cortázar, quien alimentó una concepción propia a partir de las consignas surrealistas y existencialistas, tendiendo un puente entre el surrealismo —muerto incluso el movimiento bretoniano— y el existencialismo, sin agarrarse nunca al precario amparo que ofertaban los ismos de una vanguardia fraccionada en tantas y tan fugaces fórmulas. La concepción propia que cultivó Cortázar, su capacidad para metabolizar sus influencias e intereses en favor de una actitud artística y vital —que en otro lugar hemos llamado «poética de la existencia»— cobra forma de ensayo en su brillante *Teoría del túnel*, escrita entre el verano y la primavera de 1947. En dicho ensayo, inédito hasta 1994, cuando se publicó conformando el primer volumen de su *Obra crítica* editado por Saúl Yurkievich, puede leerse la poética implícita de un escritor que aúna las primeras ideas renovadoras del surrealismo —aún no academizado— y las concepciones del existencialismo sartreano, propiciando el desarrollo de una concepción destructivo-constructiva del arte contemporáneo. Por nuestra parte, hemos abordado este tema de forma específica en Aznar Pérez, 2013a y 2013b.

contemporáneos, también influidos por Borges, como César Aira o Rodrigo Fresán.

En Hispanoamérica, el avance de las vanguardias resonó con igual estridencia, desarrollando pronto un sello personal de rasgos y temperamento propios. Sin bien es cierto que los ismos europeos desembarcaron en América cargados de ideas revolucionarias, los movimientos de vanguardia que se desarrollan en América Latina durante la primera mitad del siglo xx no son ni «simples sucursales de los europeos —moda impuesta— ni tampoco son productos radicalmente autónomos de su contexto europeo» (Barrera, 2006: 10). Forman parte de un fenómeno internacional, pero se inscriben con personalidad en el proceso cultural de América. Los movimientos de vanguardia latinoamericanos atienden a inquietudes y objetivos similares a los europeos, pero vienen determinados por acontecimientos sociales, políticos y culturales que muchas veces difieren en esencia de aquello que ocurría en el viejo continente³²⁰.

Sin duda es el futurismo —a través de Trotsky y Ramón Gómez de la Serna— el catalizador principal de la vanguardia latinoamericana, deslumbrando con el enaltecimiento del reino mecánico a un continente todavía de resabios rurales. El creacionismo de Vicente Huidobro, el ultraísmo de Jorge Luis Borges, el estridentismo de Manuel Maples Arce, el postumismo, el euforismo, el atalayismo o el simplismo serán algunos de los movimientos que ilustren la vanguardia americana³²¹. Bajo la influencia de su precursor europeo, este proceso de ruptura se extiende por América Latina con cierta asincronía entre los países que van incorporándose poco a poco a las nuevas filas artísticas. Entre ellos, Argentina es uno de los primeros países en formar parte del nuevo engranaje, con la

³²⁰ Sobre este tema existen opiniones abiertamente enfrentadas, y hay quienes, como Roberto Fernández Retamar, consideran que América Latina deja de ser colonia en el siglo xix para ser neocolonia en el xx, ofreciendo, así, el ejemplo de una «dramática literatura dependiente» (1995: 154).

³²¹ Para una recopilación de los muchos y variados manifiestos del vanguardismo latinoamericano, ver Jorge Schwartz, 1991; y Müller-Bergh y Mendoza Teles, 2009.

importancia que tuvieron en el Río de la Plata los manifiestos y las declaraciones de intención. Sobre este aspecto, Enriqueta Morillas señala:

Esta explosión sin precedentes tiene en el Río de la Plata a un grupo de escritores que fueron capaces de registrarla, modelarla y reflexionar sobre su índole con una agudeza singular. Si bien toda América Latina se muestra lábil a los dictados de esta nueva expresión de la modernidad y la modernización, en el Sur del subcontinente Borges no solamente lidera el ultraísmo, sino que sus manifiestos y escritos admiten la vanguardia en la base de su poética. (Morillas, 2011: 127-128)

Como es sabido, en enero de 1921 se publica el primer número de la revista española *Ultra*, desde donde autores de la talla de Rafael Cansinos-Assens, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre o el mismo Borges difunden la poética del movimiento ultraísta (Fig. 9). Reducir la lírica a la metáfora, eliminar los nexos y los adjetivos inútiles, «abolir los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada» y promover la «síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia», fueron algunos de los principios literarios que Borges escribió en una nota publicada en 1921 en la revista argentina *Nosotros*. El objetivo a batir por el ultraísmo era la poesía lírica tradicional, a la que Borges se refiere en los siguientes términos:

La poesía lírica no ha hecho otra cosa hasta ahora que bambolearse entre la cacería de efectos auditivos o visuales, y el prurito de querer expresar la personalidad de su hacedor. El primero de ambos empeños atañe a la pintura o a la música, y el segundo se asienta en un error psicológico, ya que la personalidad, el yo, es solo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de los estados de conciencia. Cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del yo, y a expresarle: lo mismo lo individual que lo ajeno. Cualquier acontecimiento, cualquier percepción, cualquier idea, nos expresa con igual virtud; vale decir, puede añadirse a nosotros... Superando esa inútil

terquedad en fijar verbalmente un yo vagabundo que se transforma en cada instante, el ultraísmo tiende a la meta primordial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional. (Borges, 1921)

El ultraísmo denuncia así la falacia del yo psicológico y la tendencia poética a transponer o trasladar la realidad exterior a la interior —mediante la percepción visual o auditiva—, en favor de un «transmutación». Sin embargo, el entusiasmo de Borges por los poemas «ultraicos» no fue duradero, y en el arco que va de 1919 a 1922 el escritor pasó a repudiar abiertamente la estética ultraísta, a la que consideraba limitadora y dogmática³²². Este cambio de rumbo, lejos de ser una operación extraña o injustificada, cobra pleno sentido al considerar de forma global la obra borgeana, y la arbitrariedad deja paso a la constatación de una sensibilidad literaria inquieta e inconformista, poco dada a la afirmación y sí al cambio, al riesgo y a la investigación.

El mismo Cortázar, en conversación con Omar Prego, recuerda que el hallazgo de la modernidad y de la experimentación fueron para él de la mano del descubrimiento en el escaparate de una librería de Buenos Aires del diario *Opio* (1930), de Jean Cocteau, y vuelve sobre su conocida deuda intelectual con Borges para destacar el carácter vanguardista y adelantado del autor de *Ficciones*:

Ese día me di cuenta de cómo, en la Argentina de mi generación, estábamos todavía atados a una tradición literaria, a antecesores y antecedentes literarios, y cómo solo de una manera parcial teníamos algunos asomos de lo que realmente estaba sucediendo en Europa. Hablo por mí, claro, porque es evidente que en Buenos Aires había gente como Borges que hacía ya muchísimos años que sabía lo que yo no sabía. (Prego, 1985: 44)

³²² Para comprender mejor la relación que Borges mantuvo con el ultraísmo, recomendamos la lectura del clásico ensayo de Guillermo de Torre «Para la prehistoria ultraísta de Borges», aparecido en el número 3 de la revista *Hispania* en septiembre de 1964.

L'esprit nouveau propulsado por Guillaume Apollinaire y las nuevas corrientes artísticas y de pensamiento que germinan en Hispanoamérica se alejan sensiblemente de la provocación y el juego en sí mismos, característicos de movimientos como el dadaísta, para asumir, a la manera de Marinetti, inquietudes patrióticas y nacionalistas que se aferraron con fuerza al problema americano de la identidad. Un ejemplo interesante es el grupo «martinferrista», cuyo amor por la novedad y por lo argentino caracteriza gran parte de su producción. En torno a la revista *Martín Fierro*, que se publicó entre febrero de 1924 y 1927, encontramos nombres de poetas, narradores, articulistas y artistas como el mismo Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza, Ramón Gómez de la Serna, Emilio Pettoruti, Arthur Honegger u Oliveira Girondo, quien en el número 4 de la revista hace público el *Manifiesto de «Martín Fierro»*, denunciando con célebre sonoridad la «impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”» (Girondo, 1924: 1).

En este contexto, la creciente politización de la cultura latinoamericana fomentó polémicas discusiones en torno al significado y el uso del término *vanguardia*, destacándose la clásica oposición entre el «arte por el arte» y el «arte comprometido» (Schwartz, 1991: 32). Fue un debate que se dio a uno y otro lado del Atlántico, y en el que la historia de la literatura declaró vencedor durante muchos años al arte político, ideológico y socialmente comprometido. De hecho, la intensificación del compromiso social y político característica de los movimientos de vanguardia americanos fue la cara de una moneda que al otro lado exhibía Europa, un continente de posguerra, desolado, pesimista y cuajado de brotes existencialistas. Como es sabido, España ocupa en esta ecuación un lugar particular y especialmente triste, pues sin solución de continuidad el país salió de la Guerra Civil para vivir una larga dictadura fascista, cuyos últimos resabios el mismo Vila-Matas ha abordado con humor negro en algunos textos memorables, como los que componen la colección de relatos *Hijos sin hijos* (1993)³²³.

³²³ Cada uno de estos relatos está fechado y encabezado por el nombre de la ciudad en que tiene lugar la *acción* (Granada, Valencia, Meudon o Zaragoza), en un ejercicio de «realismo engañoso» —como ha notado Raphaëlle Rerölle (2007: 110)— que no se corresponde con el

De acuerdo con Vicente Cervera Salinas (2017: 37-40), en la literatura del siglo XX cabría cartografiar las distintas manifestaciones del existencialismo rioplatense, de cara a comprender en profundidad las particularidades del «existencialismo textual» sobre el que nos detendremos más adelante. De este modo, puede formularse un cierto existencialismo *avant la lettre*, anterior al movimiento filosófico propiamente dicho que representan Heidegger o Jaspers con obras como *Sein und Zeit*, de 1927, y escritores franceses como Sartre o Camus con *La náusea* y *El extranjero*, respectivamente. Esta modalidad del existencialismo estaría representada por autores como Roberto Arlt y su novela *El juguete rabioso* (1926), de clara influencia dostoievskiana. Se trata de una línea de carácter sórdido y urbano que cuenta entre sus seguidores a importantes autores como el uruguayo Juan Carlos Onetti y el argentino Ernesto Sábato. Mientras que en el primero advertimos que la creación de mundos posibles imaginarios es la única posibilidad de formular un sentido para la temporalidad del ser humano, como se observa en la invención del espacio urbano de Santa María en su novela *La vida breve* (1950), Sábato propondría en su obra ensayística y de ficción una versión de raíz kantiana, entendida como existencialismo del «como si» (*als ob*), sobre todo en algunas de sus novelas más célebres como *Sobre héroes y tumbas* (1961).

En las literaturas de Antonio di Benedetto y de Julio Cortázar se observa, respectivamente, un existencialismo de la espera nihilista y otro más lúdico y al mismo tiempo comprometido, como se deduce ya de su temprana *Teoría del túnel* mencionada anteriormente. En el caso de Cortázar, la raíz existencial de su poética conlleva la poderosa fusión de ética y estética, de compromiso ideológico y posicionamiento artístico. En cambio, en novelas de Leopoldo Marechal como su imponente *Adán Buenosayres* (1948), Vicente Cervera intuye un espiritualismo de ambientación existencialista, que en los grandes ciclos novelescos de Manuel Mujica Láinez se torna una modalidad de progresión estetizante, como en el ciclo histórico-fantástico constituido por *Bomarzo* (1962), *El unicornio* (1965) y *El laberinto* (1974).

disparate y la excentricidad de cada situación que se narra, al modo anticipado de esos falsos documentales protagonizados por el actor Joaquin Phoenix (Affleck, 2010) o el novelista Michelle Houellebecq (Nicoloux, 2014).

La ramificación cosmopolita del existencialismo alimenta el pensamiento y el trabajo de difusión cultural llevado a cabo por Victoria Ocampo a través de la editorial y la revista *Sur*. José Bianco, quien fuera secretario de redacción de dicha publicación entre 1938 y 1961, da forma en sus ficciones a un existencialismo psicológico que cobra cariz moralizador en la obra de otros autores argentinos como Eduardo Mallea, Raúl Scalabrini Ortiz, Ezequiel Martínez Estrada y Héctor A. Murena, mientras que Cervera Salinas identifica una generación «post-existencialista» representada por escritores más actuales como Juan José Saer o Ricardo Piglia. Por último, Macedonio Fernández es responsable de una rama del árbol existencialista que, bajo el signo idealista, sustituye la realidad por la ilusión y sobrepone el drama de la desaparición personal con la eternidad de la ficción. De esta rama particular Cervera Salinas hace brotar dos «senderos bifurcados». Uno sería el comportamiento de raíz existencial, pero de manifestación fantástico-erótica, desarrollado por Adolfo Bioy Casares en novelas como *La invención de Morel* (1940) o en relatos como los de *La trama celeste* (1948). Otro, más importante para el desarrollo de nuestro razonamiento, es el existencialismo textual del propio Borges, sobre el que nos detendremos en extenso en el siguiente apartado.

En 1940 —indudable década *à la* Sartre— primaban la seriedad, la reflexión y el compromiso por encima del juego, el ingenio o la fantasía, y, sin embargo, ese año Borges publicó en Argentina su *Antología de la literatura fantástica* de la mano de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Aunque, como prueba el mapa literario formulado por Cervera Salinas, la preocupación por la existencia no carece de calado cuando se la extrapola del marco humanista del afamado existencialismo francés, aquellos escritores que no se adscribieron abiertamente a ninguna nacionalidad o ideología determinadas fueron criticados por ello, cuando no condenados con severidad³²⁴. En un ejercicio de extraña regresión, el compromiso social o político se identificó con el realismo literario, y mientras que en Latinoamérica aparecen de forma excepcional *Bestiario* (1951), de Julio

³²⁴ Para el caso concreto de Borges pueden consultarse los textos compilados por Martín Lafforgue en el libro *Antiborges* (1999), entre los que destaca la célebre lectura existencialista y marxista que Adolfo Prieto publicó originalmente en 1954 bajo el título de *Borges y la nueva generación*.

Cortázar; *Confabulario* (1952), de Juan José Arreola; *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo; o *La hojarasca* (1955), primera novela de Gabriel García Márquez; en la España de posguerra predominan el realismo social y objetivo de autores como Camilo José Cela, Miguel Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio o Juan Goytisolo.

Annick Louis (1997: 119) ha señalado con acierto que la consideración de que el compromiso de un escritor es ante todo estético orientó la poética de Borges hacia la literatura fantástica, en rechazo de la apropiación de determinada visión de la identidad y la cultura nacional que el nazismo y el peronismo llevaron a cabo. La victoria del fascismo en Europa y del peronismo en Argentina conllevaron, en la apuesta intelectual de Borges, una redefinición de la idea de identidad nacional y de su relación con la literatura, especialmente de la identificación entre identidad nacional y realismo. Prueba de ello es el texto «Agradecimiento a la demostración ofrecida por la Sociedad Argentina de Escritores», de 1945, donde Borges se declara satisfecho porque la obra premiada pertenezca al género fantástico, lo cual no hace sino acentuar «su rechazo del realismo en una época en que éste constituye una suerte de estética oficial y es considerado como el género auténticamente argentino» (Louis, 1997: 120).

Estas declaraciones permiten invocar de nuevo los términos que quizá mejor definen las turbulencias de este período de nuestra historia: realismo y realidad. Tratándose de dos términos emparentados, la revolución estética de la primera mitad del siglo xx puso en jaque sus relaciones de familia, no solamente cuestionando el realismo mimético sino ampliando en profundidad la idea de realidad hasta volverla inabarcable. La desafortunada situación sociopolítica ayudó *de facto* a establecer nuevos parámetros literarios, hasta el punto de que la única reconciliación posible entre Borges y el realismo tuvo lugar a través de la literatura policial y en el marco de una idea de realidad entendida como pesadilla. En su nota «Ellery Queen: *The new adventures of Ellery Queen*», Borges escribe lo siguiente:

Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Solo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake.

Esta actitud evasiva —lo que Annick Louis ha denominado «estética oblicua» (2007: 130 y ss.)— no huye de la realidad conocida, sino que la enfrenta con una alternativa ficcional, con otros mundos posibles, cuya sola concepción imaginativa posibilita su existencia de forma liberadora. De modo que en la década de 1940 Borges dirigió la colección de literatura policial «El séptimo Círculo», que alcanzó a publicar ciento cincuenta títulos afines al género. En 1943 apareció la primera edición de la antología *Los mejores cuentos policiales*, compilada por el mismo Borges junto a Adolfo Bioy Casares, mientras que ya en 1935 Borges había publicado su *Historia universal de la infamia* (1935), que luego seguirían *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), compartiendo año de publicación con *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, y *Varia invención*, de Juan José Arreola. También Bioy Casares publica en 1940 *La invención de Morel*. Literatura fantástica y policial nadan conjuntamente en unas aguas que parecían proponer o imponer como única posibilidad el realismo mimético y comprometido. Borges escribe en cierto modo *contra* la Historia (Fabry y Canaparo, 2007: 131), y contra un tipo de literatura que posee «valores seguros» como la coherencia, la transparencia o el tematismo, ya que se basan en el concepto de sujeto, pretenden la transparencia del lenguaje y una concepción mimética del arte (Schaeffer, 2002).

En una nota escrita en 1939 sobre otra novela de Ellery Queen, esta vez a propósito de *The Four of Hearts*, Borges afirma que el género policial es «acaso el más artificial de cuantos la literatura comprende», recordando al lector que su reconciliación con la realidad, en cuanto que lector, antólogo y autor él mismo de ficciones policiales, es de índole muy particular. Como se observa a través de sus comentarios sobre el nazismo, Borges dedica sus esfuerzos a transformar la realidad en materia ficcional y a desarrollar el planteamiento estético de una literatura independiente del determinismo de la historia.

La reflexión acerca del vínculo entre historia y literatura parece, en efecto, apuntar a una inversión de los términos [...]: los eventos literarios no serían una consecuencia de acontecimientos político-sociales; al contrario, la literatura se apropia de lo social, integrándolo a su propio sistema. [...] Borges apuesta a una diferencia entre lo real y lo verosímil que invierte los términos: lo literario verosímil deviene histórico y la historia, y la propia vida, son menos verídicas que la literatura. (Louis, 1997: 134)

Por supuesto, el fenómeno de las vanguardias y su relación con el concepto de realidad es legible desde diversos ángulos, como lo es la historia en general y, más aún, la historia literaria. Excepciones hubo a uno y otro lado del océano y siempre es arriesgado, aunque necesario, generalizar. Hasta aquí hemos tratado de detener por un momento el cauce inestable del discurso histórico, de un contexto intelectual profundamente complejo, para captar el modo en que las ideas vanguardistas se relacionan con el cosmopolitismo cultural de Borges y de Vila-Matas, situándolos en la cumbre de la modernidad literaria.

3.3.2. Intertextualidad y cosmopolitismo cultural: el factor Borges

Cualquier arte se nutre en primer lugar de sí mismo.

La literatura se hace con literatura.

Viaje al centro de la fábula.

A. MONTERROSO

Nuestro discurso debe abrirse ahora hacia las relaciones entre cosmopolitismo e intertextualidad; relaciones de cuya versión más radical y moderna Borges fue, a nuestro parecer, precursor inestimable. Como hemos visto, el vanguardismo literario de la primera mitad del siglo xx acogió en el

territorio de la escritura inquietudes sociales y políticas aparentemente extraliterarias, que entablan, sin embargo, una estrecha relación con los problemas lingüísticos y con el cuestionamiento de las capacidades representativas del lenguaje. El experimentalismo de las vanguardias problematiza los métodos tradicionales de representación y el tratamiento estético de la realidad. Se asumen zonas ocultas a las que el lenguaje no ha llegado todavía —como el subconsciente o los sueños—, se interroga el curso lineal del tiempo y su captación plástica o verbal, se rompen las convenciones de la lógica —estrechamente ligadas a las del lenguaje— y se ponen en circulación procedimientos innovadores como el *collage* o el *cut-up* y la escritura automática. Todo ello para denunciar el límite y tratar de avanzar un paso más allá, no tanto hacia lo imposible, como hacia lo desconocido.

La aventura vanguardista, cuyas peripecias y avatares son imposibles de agotar aquí, se encuentra en la base misma de los proyectos literarios tanto de Borges como de Vila-Matas. Si salvamos la excepción del efímero ultraísmo borgeano, ninguno de estos autores puede adscribirse a un *ismo* concreto. Ambos coinciden, en este sentido, en haber alimentado la defensa de su individualidad por encima de cualquier grupo, generación o colectivo. No obstante, es justo vincularlos al vanguardismo más como corriente que como conjunto de movimientos definidos y con nombre propio. La pulsión vanguardista está en la escritura de ambos, y esta pulsión nos remite a la idea del desplazamiento —una idea que Ricardo Piglia ha trabajado en Borges y sobre la que volveremos más adelante— por encima de las de identidad o presencia.

Aunque de Borges puede decirse con seguridad que durante toda su vida fue sensible a la deriva política nacional e internacional, sus inclinaciones fueron ciertamente irregulares y nunca priorizó la política sobre el desarrollo literario de su obra³²⁵. Su escepticismo y la influencia anarquista ejercida por su padre y por

³²⁵ Es de sobra conocida la militancia antiperonista de Borges, especialmente presente durante los años de la última dictadura en Argentina, a la que se debe en gran medida su imagen de «intelectual reaccionario». Por otro lado, el escritor dialogó de forma crítica con las manifestaciones coetáneas del nazismo, el fascismo y el antisemitismo, creando una suerte de corpus fragmentario al que Annick Louis (1997: 124) ha denominado «diario de la guerra», y que engloba algunos de sus escritos realizados entre el año 1933 y el final de la Segunda Guerra Mundial. Sirvan como ejemplo algunos ensayos que Borges focaliza sobre el tema del fascismo y el antisemitismo: «Yo, judío» (abr. 1934), «Ensayo de imparcialidad» (oct. 1939), «Definición de germanófilo» (dic. 1940), «1941» (dic. 1941), «Anotación al 23 de agosto de 1944» (oct. 1944),

Macedonio Fernández lo alejaron de las utopías políticas y populistas, al igual que hicieron del nacionalismo, en Borges, un pretexto o un tema literario y no una consigna política, como sucedió con sus afinidades con el criollismo literario, que también repudió con el tiempo. Ana María Barrenechea ha abordado esta cuestión al tratar la ambivalencia del posicionamiento borgeano entre periferia y centro que destilan algunas de sus primeras obras, como *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) o *El idioma de los argentinos* (1928), sobre todo en lo que respecta al problema de la lengua:

Las meditaciones sobre la lengua, que tanto le apasionan, están enfocadas desde el punto de vista del conflicto entre las formas españolas y las vernáculos, pero también desde el más amplio de la problemática de todo lenguaje. Junto a un exaltado recuerdo de Buenos Aires figura una especulación sobre el idealismo de Berkeley o la negación del yo. (Barrenechea, 1957: 11)

Aunque volveremos sobre esta idea, conviene señalar con Alfonso de Toro que la relación que Borges mantuvo con el territorio responde más a valores culturales que geográficos o identitarios: «no como conflicto de oposiciones esencialistas y hegemónicas, sino como negociación en un tercer espacio» (2014: 345). Sabemos que la idea de «territorio» (del latín *terra* o *territor*) implica tradicionalmente una jurisdicción muy específica relacionada con el control de la tierra y con la tierra misma como recurso, pero es preferible aplicar en este caso una concepción cultural y simbólica del territorio en la línea de Bonnemaïson y Cambrèzy (1996), pues esta concepción simbólica permite destacar el carácter relacional y constituyente del espacio (Haesbaert, 2013: 20), lo cual permite, a

«Nota sobre la paz» (jul. 1945). A los que habría de añadir las transcripciones de declaraciones o discursos como «Agradecimiento a la demostración ofrecida por la Sociedad Argentina de Escritores» (jul. 1945) o «Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores» (ag. 1946). Aunque la obra de Borges, como también la de Vila-Matas, se sitúa en las antípodas de lo que suele denominarse «literatura comprometida», en los últimos años la crítica especializada ha realizado un riguroso ejercicio de revisión respecto de la relación que el autor de *Otras inquisiciones* mantuvo con los grandes totalitarismos del siglo xx. Véanse, por ejemplo, *Borges ante el fascismo* (2007), de Annick Louis, o *Borges y el nazismo*. *Sur* (2008), donde Antonio Gómez López-Quiñones reúne los textos que el escritor argentino dedicó al fenómeno del nazismo en la revista *Sur* entre 1937 y 1946.

su vez, comprender la posición dinámica de un Borges periférico y metropolitano, regional y cosmopolita; o de un Vila-Matas —como aclararemos en el siguiente apartado— decididamente catalán, argentino, polaco, europeo e hispanoamericano. Como bien supo ver Gutiérrez Girardot, lector atento y riguroso de la literatura de Borges:

Le problème de l'américanisme ou de l'européisme de Borges est secondaire et épisodique et il n'a de signification qu'en tant qu'il indique un autre problème de plus grande signification, à savoir celui de l'attitude littéraire en face du réel [...].
(Gutiérrez Girardot, 1964: 247)

El problema de la tensión entre centro y periferia queda reducido —o ampliado— al de la disyuntiva realidad/ficción, que, como veremos, Borges supera registrando una nueva concepción del texto, de la textualidad y de la literatura en general, trascendiendo la tradicional vía de escape de lo fantástico hacia una imaginación razonada de orden superior.

Según la célebre anécdota que el novelista británico Julian Barnes refiere en su crónica homenaje a Borges, publicada en *Clarín* en 1996 bajo el título «La vida, una maldita cosa detrás de la otra», el escritor porteño comentó en cierta ocasión que la guerra de las Malvinas no era más que «dos pelados peleándose por un peine». El humor, la ironía y la poesía sirvieron a Borges para definir su relación con los nacionalismos, para descreer de la política, pero no de la ética, y para creer en el Individuo por encima del Estado. Otro ejemplo digno de mención es la prosa breve «Juan López y John Ward», recogida en *Los Conjurados*, de 1985, donde el escritor sintetiza su ánimo pacifista y cosmopolita a través de una breve semblanza poética de dos soldados, uno argentino y otro británico:

Les tocó en suerte una época extraña.

El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de

agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras.

López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil; Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown. Había estudiado castellano para leer el *Quijote*.

El otro profesaba el amor de Conrad, que le había sido revelado en una aula de la calle Viamonte.

Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel.

Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen.

El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender. (Borges, 2010, OC III: 829)³²⁶

La división —declama el yo poético de esta composición— auspicia las guerras. Y esta división es casi siempre simbólica o alimentada por símbolos: recuerdos, mitos, héroes y aniversarios. La idea de un tapiz de nacionalidades tejidas internamente por símbolos *propios* es la que proponemos invertir para sugerir un tapiz de signos que se interrelacionan por encima de fronteras y naciones. Sobre todo si analizamos las relaciones entre cosmopolitismo e intertextualidad a la luz de lo que Vicente Cervera Salinas ha denominado «existencialismo textual», estas constituyen lo que podríamos llamar el «factor Borges», el principio activo de lo borgeano.

Como vimos en el capítulo anterior, la fluctuante realidad de las palabras exige una continua labor de crítica del lenguaje, aun cuando esta sea imposible de mantener en el tiempo y nos aboque a la puesta en abismo de la significación. Sabemos que existen palabras que no trascienden su contexto salvo en los libros de historia, y que se anclan a un tiempo como si el alfa y el omega de su trazado estuvieran limitados a un solo siglo o a una sola época. En cambio, otras se mueven, mudan su significado como los reptiles mudan la epidermis varias veces al año, actualizándose y renovando su vigencia de forma continuada. En la

³²⁶ Este texto apareció publicado por primera vez en el diario *Clarín* del 26 de agosto de 1982, con el título «Juan López y Juan Ward», que fue modificado más tarde para su inclusión en *Los Conjurados*.

búsqueda de su forma original puede ayudar la etimología, que Borges practicó apasionadamente, como en el discurso con que se inauguró la exposición *Homenaje a Xul Solar* en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, el 17 de julio de 1968. Allí el escritor analiza la palabra *cosmopolita*, «que ahora evoca viajes, turismo, gente internacional, que no pertenece a ningún país, un tipo de laboriosa frivolidad» (Borges, 2003: 139). Por ello pensar hoy en alguien cosmopolita es pensar en una «persona de mundo», en alguien «viajado», de miras abiertas y horizontes inabarcables. El cine y la publicidad se han encargado en ocasiones de escorar el término hacia su vertiente más frívola y superficial, alimentando la identificación confusa entre patria y compromiso, lo que da como resultado antagónico la imagen del viajero despreocupado y ajeno a los problemas *reales*.

Es un hecho constatable que el término *cosmopolitismo* —como otro término mucho más moderno: *globalización*— ha sufrido lo que en *Literatura posnacional* Bernat Castany Prado denomina un proceso de «erosión semántica» (2007: 13), debido en gran medida al uso excesivo e indiscriminado que históricamente se viene haciendo de él. Hundiendo sus raíces en el periodo helenístico, la tradición occidental del cosmopolitismo creció dentro del cristianismo con Pablo de Tarso, atravesó el humanismo renacentista en el pensamiento y la obra de autores como Montaigne, sirvió de fundamento al reconocimiento de los derechos humanos durante la Ilustración, y se vio sometida a una campaña de desprestigio y denigración en los siglos XIX y XX, por suponer, como también advierte Castany Prado, «una traba al pensamiento hegemónico, de marcada tendencia nacionalista» (2007: 271).

Desde el siglo XVII, el *Grand Tour* —así bautizado por el jesuita Richard Lassels en su *Voyage d'Italie* (1670)— nos recuerda lo mucho que podemos aprender más allá de nuestras fronteras, cuando jóvenes aristócratas europeos cruzaban el viejo continente en busca de nuevas culturas y esparcimiento³²⁷. El

³²⁷ El itinerario geográfico y experiencial de estos viajes solía plasmarse en obras literarias como el célebre *Viaje sentimental* (1767) de Laurence Sterne, o ese otro *Viaje a Italia* (1816) —más conocido que el de Lassels— de Goethe. El caso de España es algo distinto, pues a partir de 1559 Felipe II prohibió el *Grand Tour* e instauró una estricta política de puertas cerradas que impidió el normal intercambio cultural entre países (Gómez Moreno, 1994: 312). Sin embargo, también pueden leerse crónicas de viajes a nuestro país, como las que el ilustrado turinés

ferrocarril, las compañías aéreas de bajo coste, las becas Erasmus o las visitas virtuales al British Museum³²⁸ han alimentado progresivamente este sueño, que una filosofía utópica persigue con el ahínco y la fatalidad de los héroes antiguos: el cosmopolitismo.

Cuando en el siglo IV a. C. se acuñó el término *cosmopolita* (del griego κοσμοπολίτης, *kosmopolítēs*), el cínico Diógenes no pudo enfrentarse al nacionalismo ni al patriotismo en cuanto tales, pero sí pudo afirmar su voluntad de trascender la pertenencia a la *polis* para ser ciudadano del *kosmos*. Hoy, como entonces, ser «ciudadano del mundo» significa enfrentarse a la tradición, a la civilización en su sentido arqueológico, a las ideas de identidad, propiedad o presencia. De hecho, desde un punto de vista antropológico, sociológico y político, Norbert Bilbeny enfrenta abiertamente el patriotismo al cosmopolitismo, al que considera su «opuesto real»³²⁹.

El cosmopolitismo, así entendido, arremete contra toda frontera geopolítica o económica, defiende la interrelación de distintas creencias morales, religiosas y políticas, y busca concretarse en una suerte de organización o gobierno mundial: hacia este nuevo espacio trató de dirigirnos —poéticamente— la revolución surrealista, como hoy nos llevan la televisión y las arterias de internet³³⁰. Un

Giuseppe Baretti incluye en su obra *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*, de 1770.

³²⁸ Significativamente, la aplicación de Google que permite «experimentar» y descubrir virtualmente las galerías y las colecciones del Museo se denomina *The Museum of the World* (http://www.britishmuseum.org/with_google.aspx).

³²⁹ Bilbeny repasa en los siguientes términos algunas diferencias que hacen desigual esta oposición «el patriota cree en algo concreto: una patria es una extensión en el espacio, una historia en el tiempo, una experiencia que contar en sociedad. Contra ello, el cosmopolita juega en absoluta desventaja: el cosmopolitismo no tiene territorio propio y distintivo, no lo apoya ninguna sociedad o pueblo, y sobre todo es débil y es uno solo, porque no se distribuye por regiones, ni tiene ejército» (2007: 10).

³³⁰ Marshall McLuhan, que no conoció el lanzamiento en 1980 del Canal de Noticias por Cable (CNN), ni el uso normalizado del teléfono móvil o de los ordenadores personales, pronosticó ya en 1962 la integración de la comunidad humana en una única «tribu global» (1985: 16), y lo hizo reflexionando en torno al modo en que las nuevas formas de comunicación —el telégrafo, el teléfono, la radio y la televisión— se opusieron al distanciamiento y el fomento de la individualidad producidos por el libro impreso. Más recientemente, Javier Echevarría ha teorizado sobre las repercusiones de esa transformación en un nuevo sistema de organización a escala mundial, la ciudad digital que él denomina *Telépolis*, de la que, a su vez, depende el surgimiento de un espacio social al que denomina «tercer entorno» —el primero sería la naturaleza y el segundo la ciudad—, cuya topografía es reticular, virtual, inestable, heterogénea, transnacional y global (véase Echevarría, 1994 y 1999).

espacio translingüístico y transnacional hacia el que apuntan las respectivas poéticas narrativas de Borges y de Vila-Matas, mediante un proyecto literario basado en la interrelación subjetiva y no convencional, en las relaciones intertextuales.

Espacio real o imaginario, hacia él convergen distintos modos de pensamiento más o menos concreto, más o menos abstracto. Si bien podemos identificar fácilmente un proceso en curso llamado globalización, también hay quien, como Martín Ortega Carcelén (2006), habla ya de «cosmocracia» como de un sistema político global vigente desde la caída del Muro de Berlín y el final de la Guerra Fría. Sin embargo, no parece sencillo conjugar este ideal filosófico y político con nuestra forma aún vigente de organización social y económica. Tal y como recuerda Castany Prado (2007: 272), el cosmopolitismo no es únicamente una teoría ético-política, como demuestra la labor de Mezzadra, Negri, Singer, Beck, Nussbaum o Said, sino que representa una cosmovisión configurada con elementos filosóficos y estéticos.

Las ciudades, con sus murallas, y los estados-nación, con su pretendida independencia, representan la cara más visible del pueblo sedentario³³¹. Pero la agricultura o la arquitectura, que acogen en su seno estas ideas de identidad, propiedad o presencia, son, a pesar de —o precisamente por— su estrecha relación con la materia y la corporeidad, dos de las artes más efímeras. Los cultivos se secan o se cosechan, los edificios se agrietan, se arruinan, se erosionan y se consumen. Como ha escrito Félix de Azúa en su *Diccionario de las Artes*, «la arquitectura crea los lugares habitables, allí donde los mortales instalan su morada» (2002: 47). Sin embargo, no es vano repetir con Heidegger (2004: 93) que la verdadera morada del ser humano es el lenguaje. La asunción de esta idea por parte de los más avezados escritores de los últimos dos siglos ha posibilitado, a nuestro parecer, la existencia de una «república de las letras» que trasciende en el tiempo y en el espacio la relación epistolar o el intercambio

³³¹ Para pensar en profundidad la relación entre cosmopolitismo y nacionalismo, y el papel de los estados-nación dentro de esta ecuación, recomendamos el volumen colectivo *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* (1998), editado por Pheng Cheah y Bruce Robbins. Sobre las distintas «versiones» del cosmopolitismo, véase especialmente el ensayo de Robins «Comparative Cosmopolitanism» (1998: 246-264).

de publicaciones periódicas entre unos cuantos intelectuales de uno y otro lado del Atlántico (Goodman, 1996), en favor de una comunidad intertextual³³².

Justamente en torno a ciertas reflexiones sobre el lenguaje se erigen argumentos de sobra conocidos por el nacionalismo, como aquellos ya citados de Wilhelm von Humboldt, quien hacia 1830 hizo del lenguaje el promotor primero del *Volkgeist*. «Como en el seno de una misma nación la lengua recibe el efecto de una subjetividad homogénea, puede decirse que en cada lengua está inscrita una manera peculiar de entender el mundo» (Humboldt, 1990: 82-83). Por el contrario, o tratando de invertir esta hipótesis, la historia de Occidente conoce infinidad de proyectos de lengua universal, cuya finalidad, en muchos casos, ha sido precisamente la de crear una comunidad mundialmente solidaria, en la línea de los proyectos de Comenius o de Zamenhof³³³. El lenguaje, en este caso, es vehículo de integración; un vehículo propulsado en gran medida por la labor de los intermediarios: escritores, profesores, críticos y traductores, entre los que Borges ocupa un lugar al mismo tiempo periférico y central.

De hecho, Borges no fue en ningún caso ajeno a esta filosofía o *ethos* cosmopolita, y mucho menos a su manifestación literaria³³⁴. Sus detractores lo hicieron notar pronto, como Jorge Abelardo Ramos, quien en un contexto de adoración peronista escribe lo siguiente:

³³² Véase el volumen colectivo *Postnational Perspectives on Contemporary Hispanic Literature* (2017), editado por Heike Scharm y Natalia Matta-Jara.

³³³ En su libro *The World Republic of Letters* (2004), Pascale Casanova rechaza la ingenuidad de un crisol literario que auspicie una concepción mitificada de la globalización, y llama nuestra atención sobre el régimen emergente de desigualdad que aún hoy —o sobre todo hoy— padecen las lenguas minoritarias y sus literaturas. Nuestra noción de cosmopolitismo no es ajena a estos hechos, y por el uso figurado que de ella hacemos se reconoce el carácter utópico, aunque necesario, del término.

³³⁴ Uno de los primeros críticos en destacar favorablemente la condición cosmopolita de la literatura de Borges fue René Étiemble en «Un homme a tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite», texto aparecido en 1952 en la revista francesa *Les temps modernes*, dirigida por Sartre. Un año antes se había publicado en Francia la traducción de Roger Callois del libro *Ficciones*, marcando el estallido de la difusión internacional de Borges. En el ámbito hispanohablante, es necesario recordar el artículo «El cosmopolitismo de Jorge Luis Borges» (1965), de Martín Cerdá, así como los trabajos posteriores de Daniel Waissbein (1984) y de Mariano Siskind (2007).

Toda la obra de Borges es literatura cosmopolita. [...] El bilingüismo de un Borges o de la directora de *Sur* no es solo su definición, sino la cifra de su esterilidad. No hay una sola página de Borges que se desarrolle íntegramente en nuestro idioma. (Ramos, 1954: 22)

Frente a críticas como esta, el mismo Borges esgrimió a menudo su pluma y su inteligencia, como en la célebre lección titulada «El escritor argentino y la tradición», dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires en diciembre de 1951, y publicada en *Sur* tres años después. Allí leemos:

No sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo. (Borges, OC I: 440)

Borges defiende su propia concepción literaria apelando a la historia de la literatura universal, un marco en el que buscó inscribir su obra y al que en busca de coherencia remitimos constantemente a lo largo de nuestra investigación. Por este mismo motivo apuntamos hacia la existencia de una desterritorialización de la cultura, de un cosmopolitismo cultural que acoge la diversidad sin identificarse directa ni necesariamente con el ideal del viajero ilustrado o romántico —aun cuando el viaje como tema pueda interesar explícitamente al escritor, como es el caso de Vila-Matas³³⁵.

³³⁵ De forma más precisa, cabe señalar que en muchas de las obras de Enrique Vila-Matas encontramos el tema del viaje presente ya desde el título. Sirvan de ejemplo algunas de sus novelas, como son *Lejos de Veracruz* (1995), *París no se acaba nunca* (2003), *Dublínescas* (2010)

Si aceptamos heideggerianamente que la morada del ser humano es el lenguaje, la noción de *intertextualidad* sirve como espacio transnacional y translingüístico en el que cristalizan de forma efectiva las conexiones entre las distintas poéticas o *naciones* del lenguaje —volviendo sobre la metáfora del cosmopolitismo cultural. Aunque la práctica intertextual no es en absoluto novedosa, el proceso de su teorización detonó en los años sesenta sobre la base de las teorías formalistas rusas sobre el lenguaje poético y, más específicamente, de las teorías de Mijail Bajtín sobre el enunciado dialógico o polifónico. Teniendo en cuenta estos precedentes, suele atribuirse a Julia Kristeva la acuñación del término en su célebre ensayo de 1967 «*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*», recogido dos años más tarde en el libro *Semiotiké. Essais pour une sémanalyse*³³⁶. Allí Kristeva introduce su noción de intertextualidad y escribe: «Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad, se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee como *doble*» (1978: 190).

No es inútil señalar que bajo el emblema de la teoría de la intertextualidad se halla una idea general sobre la que venimos insistiendo, según la cual el acto mismo de la comunicación no tiene lugar *ex nihilo*, sino que se asienta en un terreno ya cultivado. Iván Villalobos ha escrito que «el campo en el que un texto se escribe es un campo ya-escrito, esto es, un campo estructurado —pero también de estructuración— y de inscripción» (2003: 138). Como sucede con la

o Kassel no invita a la lógica (2014); e incluso algunos de sus libros de ensayo: *El viajero más lento* (1992), *Desde la ciudad nerviosa* (2000) o *El viento ligero de Parma* (2004). Del mismo modo, muchas de sus conferencias y artículos de prensa han versado y versan sobre el viaje y el descubrimiento de nuevos espacios en un mundo sin fronteras, o en un mundo-frontera donde habitar el límite es la máxima expresión del cosmopolitismo. Aun así, debemos repetir que en la literatura vilamatiana no existen países, sino escrituras. En otro lugar hemos desarrollado la noción de «ciudad textual» en las novelas de Enrique Vila-Matas, con el propósito de indagar el tratamiento hermenéutico del espacio que el autor aplica a su vivencia literaria de ciudades como París, Kassel o Dublín: «*El imperio de los signos: la "ciudad textual" en las novelas de Enrique Vila-Matas*» (Aznar Pérez, 2017).

³³⁶ En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, A. J. Greimas y J. Courtés aclaran: «Elaborado en el ambiente del estructuralismo francés de los años 60, el concepto de intertextualidad remite en ella [Kristeva], explícitamente, a la problemática bajtiniana del 'dialogismo' (*dialogisatsya*) carnavalesco e, implícitamente, a los problemas de la 'pluridiscursividad' o 'heterología' (*raznorechie*), de la 'diversidad de las voces' o 'heterofonía' (*raznogolosie*), admitiendo las traducciones de esas nociones clave propuestas por T. Todorov» (1991: 146).

circularidad continua del proceso semiótico que Eco teorizó siguiendo las ideas de Peirce³³⁷, desde este punto de vista cualquier texto es una reacción a otros textos anteriores, que a su vez remiten a otros textos en un proceso inacabable.

Roland Barthes lo ha expresado en los siguientes términos en su obra *El grado cero de la escritura*:

Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles, los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas. Pasan al texto, redistribuidos en el trozo de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etc., porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. La intertextualidad, condición de todo texto, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias, el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas dadas sin comillas. (Barthes, 2012: 13)

Barthes retoma este mismo razonamiento en «De la obra al texto», incluido en *El susurro del lenguaje*:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las 'fuentes', las 'influencias' de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado. (Barthes, 1984: 78)

Respecto de las teorías de la intertextualidad, pueden destacarse al menos dos proyecciones bien diferenciadas: una más restringida, desarrollada por teóricos como Julia Kristeva (1974) —quien acabó sustituyendo la noción de

³³⁷ Véase la nota 180 de esta misma tesis.

intertextualidad por la de *transposición*, alegando un abuso indiscriminado y poco riguroso del primer término— o Gérard Genette (1989), a quien debemos una exhaustiva taxonomía de los discursos que llama *transtextuales*, y entre los que se cuentan la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la architextualidad. Como vemos, los autores de esta línea propusieron «operacionalizar» el concepto, tratando *a priori* de volverlo más fructífero y útil de cara al análisis de realidades textuales concretas³³⁸.

En cambio, Barthes es comúnmente considerado el representante de esa otra deriva de las teorías de la intertextualidad, más amplia, menos restrictiva, que puede identificarse con la crítica y la teoría posmodernas; una proyección para la que la creación literaria de Borges es argumento de autoridad (Pozuelo Yvancos, 2000), que halla su máxima expresión teórica en torno al *intergénero* de la parodia en la obra de Linda Hutcheon (1985), y que maneja una noción de *texto* próxima a la hermenéutica y, por tanto, más alejada del estricto uso del término que hace la lingüística.

Por esta conexión con la hermenéutica parece lógico afirmar que una teoría de la intertextualidad conlleva una teoría de la lectura, pues, como también comenta Villalobos, «la lectura no es un acto ingenuo, una correspondencia entre palabras y cosas, el paso de la letra leída a la cosa referida» (2003: 138), sino que los referentes, ya sean reales o imaginarios, permanecen en suspensión dentro de un proceso de semiosis nunca resuelto. Ante este hecho, Paul Ricoeur se distancia de lo que denomina «ideología del texto absoluto» (2001: 174), advirtiendo que el discurso —también el discurso escrito— no puede dejar de relacionarse con algo³³⁹. Para argumentar este reparo Ricoeur sigue entre otros

³³⁸ Sin embargo, de acuerdo con Villalobos: «podría objetarse que el término 'operacionalización' hace referencia al ideal de *medición y control* de la ciencia positiva; la intertextualidad no sería un proceso susceptible de ser medido, pues, ¿esto no estaría reavivando el mito humanista de un sujeto autónomo que controla un proceso? La noción de intertextualidad formaría parte de un campo epistemológico muy distinto del de la observación o la medición. Lo que está en juego en la concepción bartheana de la intertextualidad es el despliegue de una diferencia irreductible a sí misma, es decir, dinámica y vacía» (2003: 139). Ese despliegue es el que Barthes hace operar, precisamente, en su extraordinario análisis del relato «Sarrasine» de Honoré de Balzac, donde el crítico francés se esfuerza por comentar el texto sin «estructurarlo *demasiado*» (Barthes, 1980: 9).

³³⁹ No olvidemos que la hermenéutica tanto de Gadamer como de Ricoeur tiende al momento de la comprensión —verdadera— y, por tanto, al establecimiento de determinados referentes reales o imaginarios. La voluntad de decir del texto implica la idea misma de significación, y la

a Wilhelm von Humboldt, especialmente su idea de que el establecimiento de una relación entre el hombre y el mundo es aquello en lo que verdaderamente consiste la significación del lenguaje. Como ya hemos elaborado anteriormente, para Humboldt la *apertura* del mundo tiene lugar en el lenguaje. Ricoeur comparte esta tesis, pero cabe advertir de nuevo que, para estos autores, como para Ernst Cassirer, el término *mundo* no constituye solo un conjunto de hechos o *situaciones*, sino que comprende las «dimensiones simbólicas de nuestro ser-en-el-mundo»³⁴⁰.

No obstante, si la lectura que deriva de estas concepciones intertextuales es un proceso indecible, es también porque los elementos constituyentes del proceso de lectura-escritura —emisor y receptor— no son ya subjetividades conscientes y cerradas, anteriores al texto, sobre las que basar un criterio de autoridad que legitime una lectura por encima de cualquier otra. Como hemos visto al hablar del círculo hermenéutico tal y como lo entendía Gadamer (*supra.*), los criterios de lectura e interpretación se resuelven en el interior del intertexto universal, no de forma apriorística y fundamentada en la solidez del individuo que lee o escribe, sino condicionados por el marco cultural/simbólico en que la lectura tiene lugar: los códigos, los lenguajes, los estereotipos, las creencias, etc³⁴¹.

hermenéutica, aun atendiendo al proceso de semiosis como a un estadio más del proceso total, trabaja sobre la dimensión de los significados y su relación con la comunidad de sujetos, tendiendo un arco entre comunicación y comprensión. Es en este sentido como Ricoeur se aleja del llamado *textualismo*, entendido como una rama del posestructuralismo muy influenciada por Derrida —o por cierta interpretación tardía de la obra de Derrida—, que niega la existencia de referentes extradiscursivos. Richard Rorty introdujo el término *textualismo* en su ensayo «El idealismo del xix y el textualismo del xx», recogido en *Consecuencias del pragmatismo* (1996: 217-40).

³⁴⁰ El ser humano sería así el único que tiene *mundo* y no solo *situaciones*: «hablamos del *mundo* de Grecia, no ya para designar qué eran las situaciones para quienes las vivían, sino para designar las referencias no situacionales que sobreviven a la desaparición de esas situaciones y que, en lo sucesivo, se ofrecen como modos posibles de ser, como dimensiones simbólicas de nuestro ser-en-el-mundo. Para mí este es el referente de toda literatura: no ya el *Umwelt* de las referencias ostensivas del diálogo, sino el *Welt* proyectado por todas las referencias no ostensivas de todos los textos que hemos leído, comprendido y amado» (Ricoeur, 2001: 174).

³⁴¹ Rorty distingue entre un «textualismo fuerte», que niega la existencia de referentes extradiscursivos y, por tanto, la existencia de una interpretación que sea válida más allá del común acuerdo —a través del diálogo y la conversación, por ejemplo—, y un «textualismo débil», dentro del cual sitúa a pensadores como Dilthey y Gadamer, precisamente porque estos defienden la posibilidad de alcanzar la verdad, el verdadero sentido de un texto, a través de un

Barthes se refiere en *S/Z* al carácter plural y textual de ese *yo* que identifica con la figura del lector:

[...] yo no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese 'yo' que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde). (Barthes, 1980: 6)

La idea de un intertexto universal y la sustitución de las relaciones intersubjetivas por relaciones intertextuales han posibilitado nuestro recurso al cosmopolitismo cultural como metáfora, del mismo modo que la sustitución de criterios de valor externos al texto por otros internos al sistema simbólico del marco cultural en que el proceso de lectura —y valoración— tiene lugar, nos permite conectar con el concepto pigliano de «lectura estratégica», que analizaremos a la luz de esta noción metaforizada de cosmopolitismo.

determinado proceso hermenéutico: «El textualismo débil, el decodificador, es simplemente otra víctima del realismo, de la 'metafísica de la presencia'. Está convencido de que si permanece dentro de los límites del texto, lo glosa y muestra cómo opera, habrá escapado de la soberanía del significante, habrá roto con el mito del lenguaje como espejo de la realidad, etc. Pero esto no es más que un engaño puesto que lo que se estaría privilegiando es la idea de un 'método adecuado'» (Rorty, 1996: 232)

3.3.3. «Una literatura española no nacional»: cosmopolitismo y lectura estratégica

Desgraciadamente yo no tuve quién me contara
cuentos; en nuestro pueblo la gente es cerrada, sí,
completamente, uno es un extranjero ahí.

«El desafío de la creación», *Revista de la Universidad de México*

J. RULFO

En un ensayo fundamental titulado «La levedad, ida y vuelta», Vila-Matas se ha referido al carácter intertextual de su literatura dejando entrever en sus palabras una lectura apasionada de Barthes y sus aproximaciones a las teorías del grupo formado en torno a la revista *Tel Quel*, algunos de cuyos principales colaboradores fueron precisamente Roland Barthes y Julia Kristeva, quien también integraba su comité de redacción. En dicho texto, que primeramente fue una conferencia dictada el 26 de abril de 2012 en la Biblioteca Nacional de Madrid, Vila-Matas escribe:

La simple incompreensión de algunos de mis paisanos que ven solo ‘citas literarias’ donde siempre hubo una visión del texto narrativo como un tejido intertextual abierto continuamente a referencias múltiples; ven solo ‘citas’ donde siempre hubo la necesidad de ver cualquier texto como eje de una experiencia literaria, cultural o artística mucho más amplia que el mismo texto; ven solo ‘citas’ donde siempre hubo en realidad la necesidad de relacionarlo todo, quizás para que no se acaben nunca los relatos y porque, además, a fin de cuentas, ya desde mucho antes de Marcel Duchamp un urinario era mucho más que un urinario. De hecho, hasta la casi imposible última mota de polvo del desierto más perdido de la tierra tiene su historia detrás —su densa comunicación de tiempo indefinido con las estrellas, por ejemplo—, sus sorprendentes relaciones de cultura. (Vila-Matas, 26/04/2012)

El texto como emblema de la cultura, y la cultura como red de signos solo *en y a través de* la cual puede el ser humano existir. Esta es la concepción que nos ha permitido, en el apartado anterior, establecer una conexión teórica entre intertextualidad y cosmopolitismo, y dentro de este marco proponemos leer la obra de Enrique Vila-Matas. Un cosmopolitismo cuyo máximo exponente es la imagen borgeana de la Biblioteca, lugar físicamente estático, pero de una dinamicidad metafórica desbordante, donde se conjugan lenguas, países, razas, religiones, ideologías y morales distintas, opuestas o complementarias, compartiendo un mismo y blanchotiano «espacio literario», y operando bajo la forma de una amplia comunidad intelectual, que aún podemos conocer bajo el nombre de *tradición*.

Si bien no es nuevo decir que los estudios de literatura comparada tienen la responsabilidad de indagar la naturaleza y la estructura de esta comunidad, que bajo nuestro punto de vista trasciende las nociones teóricas de influencia y de intertextualidad para cobrar forma poética, *poiética*, creativa, sí lo es, en cambio, señalar que esta idea de cosmopolitismo posibilita que Vila-Matas haya afirmado lo siguiente en una entrevista para el diario *Clarín* de Buenos Aires: «Soy el español más argentino de todos» (2006: n. p.). En un sentido similar, en «Inventar lo real», la conferencia dictada por Vila-Matas en el IV Congreso Internacional de la Lengua Española en Cartagena de Indias, el autor declara: «Pertenezco a un tipo de autor que no cree en la división entre escritores latinoamericanos y españoles. Todos habitamos la misma lengua. Yo hace años ya que siento que crucé todas esas fronteras» (2007: s. p.).

Por su parte, el escritor peruano Fernando Iwasaki reformula estos testimonios y constata, una vez más, el cosmopolitismo de Vila-Matas:

Enrique Vila-matas es, sin asomo de duda, el autor español más influyente entre los nuevos narradores latinoamericanos, y junto con Javier Marías es el escritor español más prestigioso a nivel europeo. De hecho, Vila-Matas es definido como 'el más latinoamericano de los autores españoles' o como 'el más europeo de los escritores españoles'. (Iwasaki, 2010: s. p.)

Él mismo, entrevistado en *El País* por Ignacio Echevarría a propósito de la publicación en el 2000 de *Bartleby y compañía*, ha declarado: «Creo que mi escritura está mucho más cerca de la libertad narrativa de los escritores latinoamericanos y centroeuropeos que de la tradición realista de los escritores españoles» (2007: 208).

De sobra conocida es la amplitud del campo de influencias a que está sometida la obra de Vila-Matas, engullendo con criterio exquisito y heterodoxo, como si se tratara de un enorme vórtice transnacional, la obra de autores clásicos (Montaigne, Cervantes, Sterne o Stendhal), modernos (Joyce, Kafka, Walser o Roussel), contemporáneos (Borges, Perec, Beckett o Blanchot) y actuales (Pitol, Auster, Sebald o Chejfec). La lista completa sería interminable y la crítica de fuentes, probablemente, innecesaria. En cambio, al propósito de este capítulo interesa de forma particular esbozar la cartografía de las relaciones que Vila-Matas mantiene con la literatura hispanoamericana, aunque solo sea enumerando los nombres del chileno Roberto Bolaño, los mexicanos Sergio Pitol, Augusto Monterroso, Guadalupe Nettel o Valeria Luiselli, y los argentinos Macedonio Fernández, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Antonio di Benedetto, Néstor Sánchez, Juan José Saer, Ricardo Piglia, César Aira, Rodrigo Fresán, Sergio Chejfec o Samanta Schebwlín. El propio Vila-Matas ha dedicado infinidad de artículos a tratar directa o indirectamente su relación con estos escritores. Para no extendernos demasiado sirvan de ejemplo «Bolaño en la distancia» (*Letras Libres*, abril 1999), «Pitol y el misterio que viaja con nosotros» (*Letras Libres*, julio 2003), o «Monterroso dans l'infini» (*Le Magazine Littéraire*, abril 2005). Sobre el argentino Néstor Sánchez, Vila-Matas ha declarado que *Nosotros dos* «fue un libro decisivo», por animarle ni más ni menos que a tratar de escribir su primer relato (2011: s. p.)³⁴².

Los vínculos transatlánticos del autor de *Dublinesca* son muchos y muy ricos, como demuestra el hecho mismo de que los primeros reconocimientos hacia su

³⁴² Para una introducción general a los vínculos entre Vila-Matas y la literatura hispanoamericana, véase el artículo, fundamentalmente descriptivo, de Francisca Noguerol Jiménez: «Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos» (2016), así como los distintos trabajos recogidos en el número monográfico de la revista *Pasavento* que lleva por título *Vila-Matas transatlántico*, coordinado por Felipe A. Ríos Baeza y publicado en el verano de 2018.

obra vinieran del lado de allá, de países como Argentina o México. El escritor mexicano Juan Villoro recuerda este acontecimiento con las siguientes palabras: «Con la disposición cosmopolita que suelen tener los países a los que cada libro llega revestido de la magia de lo excepcional, Vila-Matas fue aceptado en México como un clásico instantáneo [...]» (2004: s. p.). Sin embargo, no es desdeñable constatar que en la biblioteca de referencias de Vila-Matas predominan de forma determinante los autores del Cono Sur, especialmente Borges. Preguntado en 2006 por su relación con la literatura argentina, Vila-Matas contesta: «es una de las literaturas que más conozco y a la que más me he volcado por afinidades siempre» (2006: s. p.). En otro lugar, ante la preguntad de Roberto Santander y Martín Abadía «¿Qué habríamos hecho sin Borges?», Vila-Matas responde con su habitual ironía: «Hablar solo en inglés» (Vila-Matas, 2008: s. p.).

Desde Buenos Aires, pero con la mente en las sagas islandesas, los misterios cabalísticos o la literatura británica, Borges representa ese cosmopolitismo cuyo eco colectivo se vio amplificado desde la revista *Sur* entre los años 1930 y 1970³⁴³. Allí colaboraron, se tradujeron y se publicaron textos de todas las naciones. Además de a escritores de diferentes países iberoamericanos (Ernesto Sábato, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala o Rosa Chacel), la editorial Sur —deudora de la revista— editó a autores internacionales de la talla de Jean-Paul Sartre, Jack Kerouac, Carl Gustav Jung, Albert Camus, Virginia Woolf, William Faulkner, André Gide, Paul Valéry, Franz Kafka o Graham Greene. Sus principales directores y colaboradores, como Victoria Ocampo, el mismo Borges o José Bianco, estimularon la empresa de traducir un excelente muestrario de la producción literaria contemporánea e internacional, pero siempre —como no puede ser de otra manera— desde unos criterios estético-ideológicos determinados³⁴⁴.

³⁴³ La actividad de Borges en la revista *Sur* ha sido recogida en el volumen *Borges en Sur, 1931-1980*, publicado por la editorial Emecé en 1999.

³⁴⁴ Según ha escrito Ricardo Piglia: «*Sur* representa la persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo xix» (2014: 65).

Precisamente por esta determinación de sus criterios, que tanta fortuna literaria atrajo al país, la línea editorial de *Sur* y su férrea jerarquía de valores provocarían con el tiempo disputas internas irresolubles (Cervera Salinas y Adsuar Fernández, 2014: 11-12). De hecho, hacia la mitad del siglo xx el cosmopolitismo institucionalizante de *Sur* y de Victoria Ocampo encontró su contrapartida más desafiante en las revistas *Contorno* (1953-1959), de Ismael y David Viñas, y *Ciclón*, editada en La Habana por José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, quienes entre 1955 y 1959 nutrieron la publicación de numerosas colaboraciones enviadas desde Buenos Aires. Esta apertura de frentes en el mundo literario latinoamericano propició las colaboraciones en *Ciclón* de dos cosmopolitas tan cercanos como distantes: Jorge Luis Borges y Witold Gombrowicz, ambos leídos y admirados por Vila-Matas, quienes contribuyeron a avivar las polémicas contra el esencialismo de la revista *Orígenes* (1944-1956) y la jerarquización cultural del grupo de *Sur*³⁴⁵.

El reconocimiento y la exaltación de las propias raíces (*Orígenes*) o la apertura a la influencia extranjera (*Ciclón*), la fundación de una oligarquía cultural (*Sur*) o su derrocamiento (*Contorno*), son algunas de las directrices que se cruzaban de un lado a otro de la extensa América Latina a bordo de revistas literarias y culturales. Por ello no resulta disparatado pensar que cuando Vila-Matas se enfrenta abiertamente al realismo anacrónico, o cuando lamenta el convencionalismo de la crítica literaria española o la impermeabilidad de la narrativa hispánica frente al resto de literaturas del mundo, se reaviva tácitamente la polémica entre el cosmopolitismo de la Generación de 1914 y el noventayochismo español y castizo; el «españolizar Europa o europeizar España» que mantuvo en disputa a Miguel de Unamuno y a José Ortega y Gasset; o el debate entre el arte por el arte y el arte comprometido al que hacíamos referencia en el apartado anterior, al tratar la idiosincrasia de los

³⁴⁵ Ejemplos de este tipo de polémicas son los textos «Nota de un mal lector», que Borges publicó en *Ciclón* en 1955, o «Contra los poetas», de Gombrowicz, publicado el mismo año en la misma revista. Para ampliar información al respecto, recomendamos el interesante artículo de Moreno Herrera «Universalismo, cosmopolitismo y política editorial en revistas culturales del siglo xx» (2017).

territorios europeos y americanos que fueron marco de la nueva sensibilidad vanguardista.

Vila-Matas ha reflexionado abiertamente en varias ocasiones sobre su relación con la tradición literaria hispánica y, muy particularmente, con la crítica, apartándose —voluntariamente unas veces, involuntariamente otras— del canon establecido. En abril de 2007, Vila-Matas comenta lo siguiente en un artículo publicado en el diario argentino *La Nación*:

El gran problema que tienen los escritores españoles de hoy es la visibilidad internacional. En mi caso particular, yo creo que ese problema lo he roto de fuera hacia dentro, trabajando contra el superficial canon nacional que algunos críticos nefastos crearon en los años ochenta. En vista de que no encajaba en esa narrativa nueva española (donde se jaleaba la mera copia de los mejores estilistas del famoso *boom* latinoamericano), opté por escribir una literatura no nacional española. Y así Italia, Francia, México, Venezuela o la Argentina se acercaron a mi obra mucho antes de que ésta fuera mínimamente comprendida por mis conciudadanos. Me inscribí en una tradición literaria mestiza en la que caben germánicos como Claudio Magris y W. G. Sebald, franceses como Perec, mexicanos como Sergio Pitol y argentinos como el inefable Borges; la aportación española creo que me vino dada por la línea de Juan Benet y los experimentos literarios de Javier Marías. (Vila-Matas, 2007a: s. p.)³⁴⁶

Con el ánimo provocador que caracterizaba ya al maestro Borges, cuando afirmaba preferir la traducción inglesa del *Quijote* al original de Cervantes, Vila-Matas habla expresamente de escribir una «literatura no nacional española» y de inscribirse en una «tradición literaria mestiza»³⁴⁷. En el epílogo a *Siete noches*

³⁴⁶ Tan solo unos meses más tarde, Vila-Matas publicó en *El País* un texto muy similar, con un comentario idéntico al que solo añadía, junto al del «inefable Borges», los nombres de otros dos escritores argentinos: Ricardo Piglia y César Aira (Vila-Matas, 2007b).

³⁴⁷ Respecto de la controvertida e irregular relación que Borges mantuvo con España y con el hispanismo en general —lo que David Huerta (1999) ha denominado «querrela hispánica»—, es inevitable remitir a su artículo «Las alarmas del doctor Américo Castro», del libro *Otras inquisiciones* (1952), y a la ya citada «Nota de un mal lector», escrita en 1956 a propósito de la muerte de José Ortega y Gasset.

(1980), el volumen que reúne las conferencias pronunciadas por Borges en 1977 en el teatro Coliseo de Buenos Aires, Roy Bartholomew advierte que en la biblioteca personal del escritor —«espejo de sí mismo como lo fue la de Montaigne»— había tan solo once autores de lengua española: Quevedo, Gracián, Cervantes, Garcilaso, San Juan, Fray Luis, Saavedra Fajardo, Sarmiento, Groussac, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Solo siete son españoles —todos ellos autores clásicos— y el resto son autores latinoamericanos del siglo xx: dos argentinos (aunque Groussac era franco-argentino), un mexicano y un dominicano. En pocas palabras, la imagen que reflejaba la biblioteca personal de Borges era, como ha escrito David Huerta, «la de un “argentino desgano” ante España y ante la literatura española» (1999: s.p.).

En abierta polémica con la tradición nacional, Vila-Matas traza los lindes del contexto en que quiere ser leído, hasta el punto de afirmar: «las lecturas y el mundo con que trabajo no entienden de nacionalidad» (Val, 2016: s. p.)³⁴⁸. Pero la «pertenencia», como decíamos antes respecto de la «propiedad» o de la «identidad», no son rasgos propios del cosmopolita, que lidia en su obra con la porosidad de un mundo mucho más amplio y complejo. Por ello no le son ajenas las figuras de lo portátil, lo liviano y lo mínimo. Por ello la lectura enciclopédica e hipertextual, la lectura miope y microscópica³⁴⁹, la «lectura Google» —tan embebida de relaciones y conexiones, pero a su vez tan parcial y fragmentaria— es el principal *modus operandi* de estos autores³⁵⁰. Se trata de una lectura capaz de atravesar fronteras y viajar con el privilegiado anonimato del que se sabe libre.

³⁴⁸ Recientemente, Vila-Matas ha sido preguntado, quizá con demasiada insistencia, sobre su parecer acerca de la cuestión catalana y el nacionalismo independentista. Con un humor serio que no disipa la gravedad de los asuntos tratados, pero que sí resulta significativo al respecto, el autor ha contestado: «no soy ni castellano ni catalán, soy polaco» (Arco, 2017: s. p.).

³⁴⁹ Alan Pauls, quizá a sabiendas de la conexión implícita que establecía entre Borges y Vila-Matas, escribe al hablar de las formas de lectura del primero: «Corto de vista, obligado, de algún modo, a reconocer “principalmente las cosas pequeñas y menudas”, Borges, de entrada, asocia la lectura a la percepción, la identificación, la captura de lo diminuto. (Paradoja del miope: lo diminuto —lo que obliga a forzar la vista— es también lo portátil —lo que puede ser *operado* por la vista—) (2004: 76).

³⁵⁰ Como ha escrito Cristina Oñoro ha propósito de *Kassel no invita a la lógica*: «las nuevas tecnologías funcionan como un amplificador intertextual del libro (a través del contenido multimedia desplegado en la web) y como un mecanismo meta-diegético que multiplica los

El cosmopolitismo de Vila-Matas como rasgo heredado de Borges es un cosmopolitismo cultural, no político ni social. Para ambos, la elección de un canon personal es una forma de situarse en el mundo, un mundo de afinidades electivas y pertenencias escogidas, y que de una manera personal y reflexiva los sitúa del lado de la vanguardia y la modernidad:

En mi generación hay de todo, pero hay un núcleo (a cuya familia creo pertenecer) donde se mezclan, sin vuelta atrás, españoles y latinoamericanos, tal como se mezclaron, por lo demás, en otra época, en el modernismo, el más revolucionario movimiento literario del siglo pasado en lengua española. De ahí proceden Darío, Valle-Inclán, César Vallejo, Borges. (Vila-Matas, 2007: s. p.)

Respecto de la presencia de una fuerte tendencia vanguardista en Borges, Ricardo Piglia ha señalado que se trata de una «vanguardia entendida no tanto como una práctica de la escritura, y en esto [Borges] es muy inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una aptitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes» (2014: 72). Es lo que el mismo Piglia denomina «lectura estratégica»: la creación por parte del escritor de un espacio de lectura para sus propios textos.

En su ensayo «Borges como crítico», de 1997, Piglia señala la manera en que Borges se conecta mediante sus textos a una tradición menor de la novelística europea, defendiendo la obra de ciertos escritores que entonces podían ser considerados marginales o secundarios, como Conrad, Stevenson, Wells, Kipling o Chesterton, frente a la gran novela canónica que representaban Thomas Mann, Dostoievski o Proust. Para Piglia, la lectura que hace Borges de Stevenson o de la literatura policial es «una manera de construir un espacio para que sus textos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban» (2014:

niveles narrativos dentro de la obra (a través de las búsquedas en *Google* del narrador, la transcripción de *e-mails*, etc.)» (2016: 170).

147-48). Desde ahí, desde ese *espacio*, es desde donde Borges escribe, y no desde un espacio geográfico ni político³⁵¹.

Con Vila-Matas ocurre algo muy similar. En un artículo aparecido en la revista *Letras Libres* el 31 de octubre de 2008 a propósito de la publicación del libro *Dietario voluble*, el crítico mexicano Christopher Domínguez Michael deja constancia de la proximidad con que Vila-Matas opera respecto de la «lectura estratégica» definida por Piglia. Domínguez Michael comienza su reseña de forma contundente: «El sitio privilegiado que Enrique Vila-Matas ocupa en la narrativa mundial se debe, en no poca medida, a su presencia como el postulante de un canon» (2008: s. p.). Borges, Walser, Péc, Pessoa o Gombrowicz son algunos de los autores desde los que Vila-Matas quiere ser leído. A esta apreciación debemos sumar la inteligente lectura a la que Pozuelo Yvancos (2007) sometió las novelas *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*, abordando la poética de Vila-Matas a través de una figura particularmente elocuente: la *red*, que en su sentido antiguo nos transmite la idea de un tejido en el que el lector queda atrapado irremediamente, y en su acepción más moderna nos devuelve a las arterias de internet, jardín de senderos que se bifurcan, tapiz que se dispara en muchas direcciones, Aleph y esperanza del cosmopolitismo. Porque, como leemos en *Bartleby y compañía*: «Internet es nuevo pero la red ha existido siempre» (Vila-Matas, 2000: 57).

³⁵¹ Nos referimos, por supuesto, a la doctrina política. Toda escritura implica una decisión política, y si bien la agrafía puede ser interpretada como una suerte de huida o postergación de esa decisión, tanto Borges como Vila-Matas son escritores relativamente prolíficos que han inscrito en sus textos una forma de leer y entender el mundo bien definida.

CAPÍTULO 4. LA FICCIÓN CRÍTICA COMO PUNTO DE FUGA

4.1. *El existencialismo textual de Borges*

Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa
indigencia, mi laborioso amor por estas minucias.

«Prólogo», *Discusión*

J. L. BORGES

—En definitiva —dijo—, tú escribes una historia y yo la vivo.

«Porque ella no lo pidió», *Exploradores del abismo*

E. VILA-MATAS

4.1.1. **El existencialismo textual como herramienta crítica**

El lugar de los dioses o de cualquier otra entidad o
realidad externa, lo ocupa ahora la palabra.

Corriente alterna

O. PAZ

A lo largo de esta tesis hemos mencionado en numerosas ocasiones el concepto de «existencialismo textual». Es hora de aclarar su sentido y su alcance como herramienta crítica para acceder a la obra literaria de Jorge Luis Borges, sobre todo en lo que respecta a aquellos aspectos de mayor calado y resonancia, que sirven a su vez para interpretar la literatura de Enrique Vila-Matas.

Vicente Cervera Salinas ha desarrollado este concepto en diversos trabajos teóricos y críticos, especialmente en «El existencialismo textual de Jorge Luis

Borges», recogido en el volumen *Avatares del Hacedor. Jorge Luis Borges*, publicado en el año 2017. Además de en este ensayo específico, la genealogía de dicha noción puede rastrearse en distintos estudios borgeanos del autor, principalmente los incluidos en *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (2006) y en *Borges en la Ciudad de los Inmortales* (2014).

De acuerdo con Cervera Salinas, antes de proseguir debemos «enfaticar el término ‘textual’ para despojar al sustantivo ‘existencialismo’ del peso histórico, ortodoxo y normativo, del pensamiento ‘comprometido’ en la línea de Sartre y Camus» (2017: 38), que ya hemos tenido ocasión de comentar en el capítulo anterior. Por el contrario, el término *existencialismo* debería ser entendido aquí en un sentido lato, más próximo a una filosofía general de la existencia que al movimiento filosófico que entre los años treinta y cuarenta desarrollaron los autores mencionados, precedidos por Heidegger y Jaspers. De hecho, conviene advertir de nuevo que la obra de Borges no puede adscribirse en ningún caso a una escuela literaria ni a un movimiento filosófico o político, ni siquiera al existencialismo humanista, pues la faceta lúdica de su literatura y, sobre todo, «la confusión —insostenible para el existencialismo— entre libertad y azar, que hace de la primera un sinónimo de la contingencia» (Hidalgo Nácher, 2015: 91), vuelven imposible esta filiación que la escritura de Vila-Matas rechaza con la misma fuerza. Aunque la literatura de Borges se desarrolla en un contexto en el que la influencia del existencialismo es indudable, esa «pulsión existencial» está marcada en Borges por el reconocimiento del libro y de la tradición literaria como fuente viva y fundamental de principios éticos y estéticos³⁵².

Tratando de alejar al lector de ciertas conclusiones apresuradas, Vicente Cervera nos invita a reconocer con mayor claridad el influjo de aquellos

³⁵² Algunos de los principios clave de la filosofía existencialista que Borges comparte son, al decir de Cervera Salinas (2017: 44-5): la no postulación de una dimensión trascendente o esencial para el ser humano en un mundo en el que la existencia precede ante todo a la esencia; el desinterés y escepticismo por la personalidad individual, en cuanto sujeto trascendente (no así, en el existencialismo, por la vertiente humanista, social o histórica del sujeto); la consciencia de la muerte como ‘límite’ y como ‘cifra’, así como por sus aledaños como privilegiado instante revelador del sujeto; la imposible refutación del tiempo en el seno de la consciencia humana; la incuestionable condición temporal de toda vida humana, así como la ignorancia radical en cuanto a la procedencia, el destino y, en fin, el sentido profundo del existir.

pensadores del siglo XIX considerados pre-existencialistas, como Arthur Schopenhauer o Friedrich Nietzsche, «mucho más vinculables (y citados en la obra del argentino) a las categorías mentales con que construye Borges sus ficciones y artificios» (2017: 44). De hecho, sabemos que en *An Autobiographical Essay*, texto derivado de una conferencia dictada en la Universidad de Oklahoma que Borges dio a la imprenta en 1970, el escritor afirma que, si el enigma del Universo pudiese expresarse con palabras, estas se hallarían en la obra de Schopenhauer, a quien elegiría entre todos los demás filósofos. Iván Almeida (2004) ha escrito un interesante ensayo sobre la relación entre ambos autores y ha conectado con el perfil intelectual del propio Borges aquel otro perfil que Bertrand Russell dedicara en 1945 a Schopenhauer en su *History of Western Philosophy*:

He is not fully academic, like Kant and Hegel, nor yet completely outside the academic tradition. He dislikes Christianity, preferring the religions of India, both Hinduism and Buddhism. He is a man of wide culture, quite as much interested in art as in ethics. He is unusually free from nationalism, and as much at home with English and French writers as with those of his own country. His appeal has always been less to professional philosophers than to artistic and literary people in search of philosophy that they could believe. (Russell, 1972: 753)³⁵³

Aunque no atañe a este contexto dilucidar el posible parentesco entre Borges y Schopenhauer —que otros autores han estudiado con especial dedicación³⁵⁴— es interesante situar la influencia del segundo en el fondo especulativo del

³⁵³ Trad. propia [No es exactamente un académico, como lo fueron Kant y Hegel, pero tampoco está completamente fuera de la tradición académica. No aprecia el cristianismo, prefiriendo las religiones de la India, tanto el hinduismo como el budismo. Es un hombre de amplia cultura, interesado con igual intensidad por el arte que por la ética. Se muestra insólitamente libre de cualquier nacionalismo, y se siente tan cómodo con los escritores ingleses y franceses como con los de su propio país. Siempre se ha dirigido menos a los filósofos profesionales que a la gente artística y literaria en búsqueda de una filosofía en la que creer].

³⁵⁴ Aunque son innumerables las referencias de trabajos críticos sobre la relación general entre Borges y la filosofía, a pesar de su antigüedad siguen siendo especialmente aclaradores los libros de Juan Nuño (1986), Julián Serna Arango (1990) y Juan Arana (1994). Sobre el vínculo concreto entre Borges y Schopenhauer, véanse los trabajos de Paoli (1984), Almeida (2004) y Barberá Tomás (2007).

concepto *existencialismo textual*. Influencia que puede ser mejor comprendida a partir de pasajes como este, que Schopenhauer escribe en su obra cumbre *El mundo como voluntad y representación*, de 1819:

En la poesía lírica de los auténticos poetas se reproduce el interior de toda la humanidad, y todo lo que millones de hombres pasados, presentes y futuros han sentido y sentirán en las mismas situaciones, porque siempre retornan, encuentra en ella su adecuada expresión. [...] El poeta es el hombre universal: todo lo que ha conmovido el corazón de algún hombre, lo que en alguna situación la naturaleza humana ha dado de sí, lo que en algún lugar habita y se gesta en un corazón humano, es su tema y su materia; como también todo el resto de su naturaleza. (Schopenhauer, 2003, 149)

En esta tendencia a cifrar la naturaleza del ser humano en la poesía —muestra de la función consolatoria que el pesimismo schopenhaueriano reserva para el arte y la literatura— pueden leerse los brotes de un existencialismo textual incipiente, aquel que Borges hace madurar sumando a la fe laica de Schopenhauer las voces heterogéneas de otros autores y pensadores fundamentales para el desarrollo de su apuesta literaria, como George Berkeley, Baruch Spinoza o Macedonio Fernández.

Precisamente porque existe una vasta tendencia bibliográfica que apunta desde hace décadas hacia esta idea, es mérito de Cervera Salinas haberla sabido condensar en un único concepto que expresa la forma en que para Borges la literatura ocupa «el lugar que los valores y las creencias metafísicas y éticas habían ocupado secularmente» (2006: 145), y que permite iluminar el planteamiento general de su escritura, incluyendo el proceso de lectura y su implicación posterior en la producción de creaciones literarias.

Sin embargo, no podemos escapar a los polémicos inicios de este periplo bibliográfico, en el que la confrontación con el existencialismo ortodoxo y el mito del escritor comprometido representan un papel crucial. En 1954, Adolfo Prieto publica el libro *Borges y la nueva generación*, donde arremete con crudeza

contra la supuesta esterilidad de la literatura borgeana y retrata al autor como el «caso paradigmático de una literatura lúdica olvidada del hombre y de su historia» (Hidalgo Nácher, 2015b: 120). En respuesta al cuestionario preparado durante el seminario que Adolfo Prieto dictó en la Universidad Nacional del Litoral a principios de los años sesenta, y publicado en el único número de la revista trimestral *Literatura y sociedad*, dirigida por Ricardo Piglia y Sergio Camarda, el escritor y ensayista Óscar Masotta escribe:

Adolfo Prieto, basándose en Sartre, ha dicho que su poesía [la de Borges] no era poesía, que sus ensayos no eran más que hojas o apuntes esporádicos. Todo basándose en Sartre y sugiriendo que el prestigio de Borges reenviaba a la mentalidad estéril de un grupo de exquisitos. Mientras todo esto ocurría dentro del libro de Prieto, Sartre conocía en Francia la obra de Borges y la hacía publicar en una revista que ha testimoniado lo suficiente sobre su modo de comprender el compromiso para ser tachada de exquisita. (Masotta, 1965: 47)

En su ensayo sobre la crítica literaria argentina de la época, Daniel Link (1994: 28) también ha señalado la falta de coherencia entre los juicios negativos de Prieto —la inutilidad de la literatura borgeana y su supuesto elitismo— y el hecho de que Sartre conociera en Francia la obra de Borges y la publicara en *Les temps modernes* como ejemplo de una literatura que podía recuperarse desde la izquierda política. De hecho, al decir de Hidalgo Nácher, «La obra de Borges —señalando los límites y posibilidades del propio panorama crítico— no podrá ser leída por la crítica de izquierdas en su especificidad literaria hasta los años setenta» (2015b: 119). Pero fuera de esta «especificidad» de izquierdas aparece un estudio clave para cambiar el rumbo de la recepción del autor: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (1955), de Ana María Barrenechea.

A la temprana tesis que Barrenechea dedicó a «la expresión de la irrealidad» en la obra de Borges debemos la apertura de una línea interpretativa que la crítica norteamericana de los años setenta —de Paul de Man a John Updike, pasando por John Barth— se encargó de agudizar bajo el paraguas de un

inmanentismo textual de fuerte influencia derrideana³⁵⁵. El crítico argentino Nicolás Rosa ha señalado que el libro de Barrenechea, aun cuando representó una de las primeras apreciaciones monográficas positivas a la obra de Borges después del libro sumamente crítico de Adolfo Prieto, acabó por seguir el *modus operandi* de la retórica clásica en su afán clasificatorio, proponiendo una «taxonomía de las formas (análisis de los procedimientos de estilo) y de los contenidos (los temas) [que] mantiene en última instancia la distinción forma-fondo dualista, sustancialista, psicologista» (1987: 270). Esta distinción que Rosa denuncia se irá diluyendo en las posteriores etapas de dicha línea interpretativa hasta llegar a su completa negación en el concepto de *existencialismo textual*. El mismo Paul de Man, volviendo sobre la distancia respecto del pensamiento sartreano y colaborando aun sin saberlo en la maduración de la idea del existencialismo textual, escribió en 1964:

[...] sean cuales fueren las inquietudes existenciales de Borges, tienen poco en común con la visión eminentemente prosaica de la literatura que tiene Sartre, con el apremiante moralismo de Camus, con la grave profundidad del pensamiento existencial alemán. Son más bien la expansión natural por la que una conciencia puramente poética llega a sus últimos límites. (De Man, 1996: 216)

Asimismo, no es vano afirmar, como hace el propio Cervera Salinas, que estas perspectivas críticas estadounidenses de gran difusión deben mucho a las lecturas que la llamada *nouvelle critique* francesa venía haciendo de la obra de Borges desde mediados de los años cincuenta —sobresaliendo las de Maurice Blanchot (1959) y Gérard Genette (1966)³⁵⁶—, así como a los estudios borgeanos

³⁵⁵ De los tres autores mencionados, véanse los textos «Un maestro moderno: Jorge Luis Borges» (De Man, 1964), «El autor bibliotecario» (Updike, 1965) y «Literatura del agotamiento» (Barth, 1976); todos ellos recogidos en *Jorge Luis Borges* (1976), el volumen de ensayos críticos que Jaime Alazraki preparó para la colección «El escritor y la crítica» de la editorial Taurus. Además, Alazraki ha dedicado un interesante trabajo a sus «Reflexiones sobre la recepción de la obra de Borges en los EE.UU.» (1999).

³⁵⁶ Para una revisión específica de la recepción de Borges por parte de la crítica francesa, pueden consultarse los trabajos de Adriaensen y Maarten (2011) y de Hidalgo Nácher (2015: 89-109). En la periferia de la crítica literaria, teóricos y filósofos como Deleuze y Foucault también han leído la obra de Borges dando lugar a importantes resonancias. El primero remite en su libro *La lógica del sentido* a los cuentos «La lotería de Babilonia», «Avatares de la tortuga» y «La muerte

de Emir Rodríguez Monegal (1976) o Roberto González Echevarría (1983), y las distintas lecturas cabalísticas de su obra, desde los ya clásicos trabajos de Saúl Sosnowski (1976, 2015) y Harold Bloom (1975), hasta aquellos posteriores de Edna Aizemberg (1984) y Jaime Alazraki (1988). Asimismo, esta línea hermenéutica tan variada queda sintetizada en los dos volúmenes colectivos que Alfonso de Toro, Fernando de Toro y Susanna Regazzoni editaron en 1999 con motivo del aniversario del nacimiento del autor: *El siglo de Borges*. Bajo este título rotundo, que puede ser leído en ambas direcciones como si a Borges perteneciera tanto el siglo xx como el xxi, se agrupa un nutrido y heterogéneo conjunto de visiones críticas sobre la obra borgeana, de entre las cuales cabe recordar aquellas que relacionan a Borges con C. S. Peirce (Andacht, 1999: I 103-128), las que indagan el «anti-realismo» borgeano (Dapía, 1999c: I 155-172) o las que directamente reflexionan sobre la «realidad como viaje a través de los signos» (De Toro, 1999: II 45-66).

Además, cabe advertir que *existencialismo textual* es un concepto transversal que puede ser reconocido en los distintos géneros que Borges trabajó, como el cuento, el ensayo y la poesía, así como en aquellas otras formas «más o menos paratextuales de su obra, como los prólogos, las conferencias o las traducciones» (Cervera Salinas, 2017: 38). De hecho, una de las primeras incursiones bibliográficas en las que se refiere este concepto es el capítulo que Cervera Salinas dedica al relato «El Aleph» en su libro *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, donde, asumiendo en Borges la influencia de la filosofía del citado Spinoza, el autor deduce que el «macrotexto» de la literatura se convierte para Borges en el único plano posible de la existencia: «La realidad física y su trascendencia descansan en líneas y renglones, dispuestas en las galerías y los anaqueles de un universo bibliotecario, hecho de palabras, de letras impresas y de volúmenes de grafías» (2006: 145).

Desde esta óptica, descubrimos cómo la Beatriz del relato se destaca de la mítica Beatrice dantesca por el tratamiento particular que Borges hace del amor en su cuento. Si para la teología el amor humano es signo de una salvación que

y la brújula», mientras que el segundo abre su obra cumbre, *Las palabras y las cosas*, con un importante reconocimiento de su deuda con «El idioma analítico de John Wilkins».

posibilita el paso de la existencia mundana a la vida eterna, y para el romanticismo es una fuerza motora condenada a entrar en conflicto con la muerte, desde la perspectiva laica y postromántica de Borges el mundo se alejaría de su tradicional condición teológica y trágica, respectivamente, para resolverse en términos fundamentalmente textuales, como textual es también su existencialismo (Cervera Salinas, 2006: 151). En su ensayo «La última sonrisa de Beatriz», Borges comenta así los versos del canto xxxi del *Paraíso* de Dante:

Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión. (Borges, 2011, III: 606)

Estas palabras parecen confirmar la hipótesis de Cervera Salinas, quien destaca la oposición entre la desdicha individual del poeta y la felicidad colectiva de los siglos: «Lo trágico, lo patético, lo teológico, quedan subsumidos y fundidos en una dicha universal: la dicha de la lectura que supone al fin una 'justificación teleológica de los males'» (2006: 151). En otro lugar, el ensayo «Jorge Luis Borges o la respiración de la inteligencia», Cervera Salinas vuelve sobre la cosmovisión textual que Borges profesa, pero lo hace de forma específica para distinguir el ensayismo borgeano del de algunos de sus predecesores, como Thomas Browne o Blaise Pascal. El «intimismo meditativo» que caracteriza a estos grandes autores se conjuga en Borges con un subjetivismo literario, insistentemente textual, como refieren las célebres palabras del prólogo a *Discusión*: «Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias» (Borges, 2009, I: 357). Como comenta Cervera Salinas (2014: 111) volviendo sobre un tópico de la crítica borgeana, estas palabras no solo remarcan la ausencia de experiencia activa que comúnmente se asocia a la caracterización de una existencia, sino que revelan la transmutación de esta ausencia en la compleja y rica Biblioteca de Babel donde todas las vidas y las muertes pueden ser leídas. Sobre la distinción entre el intimismo propio del ensayismo canónico y la versión textualista de Borges

queremos llamar la atención como nexo de unión fundamental con el ensayismo de Vila-Matas, también marcado por la preeminencia del estilo —la personalidad literaria— desde la que el universo escritural es asimilado como única vivencia posible. Borges ironiza sobre estas «minucias» —la lectura y la escritura— para hacer de ellas el Universo.

Según esta cosmovisión que verbaliza irremediablemente la existencia, el mundo es pensado y percibido a través del prisma de las letras:

[...] la noción de un 'existencialismo textual' metamorfoseará los dictámenes filosóficos en experiencias literarias, en apropiaciones estéticas y en artificios fictivos, donde la palabra escrita reclamará toda su importancia y su esplendor. (Cervera Salinas, 2006: 358)

De este modo, leer a Borges es registrar la vivencia de un mundo textual. Los valores, las creencias —la cultura distintiva y distanciadora— se revelan, no de forma unificada y homogénea —es decir, empobrecida—, sino, al contrario, vinculados *rizomáticamente* sin bordes ni fronteras, sin centro, principio ni final: como una red. Vicente Cervera ha puesto en práctica el funcionamiento de la clave hermenéutica propuesta por él mismo analizando tres textos borgeanos que pertenecen, cada uno de ellos, a las distintas categorías genéricas que el autor trabajó: el relato titulado «El milagro secreto», aparecido originalmente en febrero de 1943 en el número 10 de la revista *Sur* y después publicado en *Ficciones*; el «Poema conjetural», publicado el 4 de julio de 1943 en *La Nación* e incluido posteriormente en *El otro, el mismo* (1964); y el ensayo «Del culto de los libros», publicado en 1951, también en *La Nación*, y recogido un año después en el volumen *Otras inquisiciones*.

Repasemos ahora estas interpretaciones con el propósito de aislar un conjunto de valores que sirvan para estudiar a continuación los textos de Vila-Matas. La primera narración, «El milagro secreto», ha sido abordada con rigor por distintos especialistas, desde las lecturas canónicas sobre la cuestión de la temporalidad de Jaime Alazraki (1977: 95-9 y 1983: 101-12) hasta las más

recientes interpretaciones de Sergio Waisman (2008), Daniel Balderston, (2013) o Clive Griffin (2013). Sin embargo, Vicente Cervera Salinas se destaca de estas interpretaciones y lee el relato desde la óptica del existencialismo textual, llamando la atención del lector sobre el paratexto, una cita del *Corán* que supone un primer vínculo determinante con el objeto-libro como «marco compositivo» del relato (2017: 47). La cita, como es sabido, remite al mitema tradicional del acto milagroso mediante el cual Dios otorga a los hombres un tiempo extraordinario que les permita cumplir sus deseos o expectativas, transgrediendo las limitaciones propias del tiempo humano: «Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: —¿Cuánto tiempo has estado aquí? —Un día o parte de un día, respondió» (Alcorán, II, 261). Este motivo, que no carece de resonancias en la historia de la literatura tanto europea como americana (Jitrik, 1999: 16), cobra en el caso de Borges un cariz particular, existencialista-textual, sobre el que Cervera Salinas ha centrado su aproximación crítica.

Mientras que tradicionalmente este deseo de un tiempo añadido suele pronunciarse con el propósito y la voluntad de salvar el alma o cumplir determinados deseos vitales, la petición del escritor ficticio checo-judío Jaromir Hladik reposa en una voluntad de escritura, «de naturaleza textual, consistente en la necesidad de concluir una obra literaria para hallar así justificación de la existencia ante Dios y los hombres» (Cervera Salinas, 2017: 47). Borges entona de forma particular esta clásica metáfora al insertar en la secuencia temporal ordinaria un tiempo divino y paralizado cuya finalidad es, en esta ocasión, terminar de escribir una obra dramática: un texto. Es el arriba citado «amor por estas minucias» —y no la vida o la muerte— lo que condiciona el desesperado ruego de Hladik³⁵⁷. Como sabemos, justo antes de que Hladik muera fusilado, Dios le concede un año más de vida que en nada afecta al transcurso natural del

³⁵⁷ Aunque algunas simetrías entre el personaje de Hladik y la figura empírica de Borges saltan a la vista, conviene recordarlas con detalle para evidenciar una vez más la doblez ética y estética del existencialismo textual, que trata de diluir las fronteras entre realidad y ficción, no para declarar tópicamente que todo es *ficción*, sino para defender que todo es *realidad* tras la concepción textual del mundo: «Como Jaromir Hladik en el cuento, para Borges también ‘el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida’, habiendo rebasado, como Borges cuando escribió ‘El milagro secreto’, los cuarenta años de edad, y contando entre sus publicaciones, no azarosamente, una *Vindicación de la eternidad*, que vendría a corresponder desplazada e irónicamente a la *Historia de la eternidad* que Borges daba a la imprenta en 1936» (Cervera Salinas, 2017: 49).

tiempo, pues los soldados que están a punto de apretar el gatillo y el conjunto de la realidad física que los rodea quedan paralizados, pero que, sin embargo, permite a la mente creadora del escritor culminar su proyecto.

Otros muchos son los elementos que permiten vislumbrar en este relato los trazos del existencialismo textual. Desde la descripción del personaje, de quien, en la línea de «Pierre Menard, autor del Quijote», el narrador expone el catálogo de sus obras escritas como atributo esencial de su personalidad³⁵⁸, hasta el lugar soñado donde tiene lugar la concesión del tiempo dilatado, la revelación del milagro: la biblioteca de Clementinum.

Borges narra así el sueño de Hladik:

Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: «¿Qué busca?» Hladík le replicó: Busco a Dios. El bibliotecario le dijo: «Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola». Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un atlas. «Este atlas es inútil», dijo, y se lo dio a Hladík. Éste lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: «El tiempo de tu labor ha sido otorgado». Aquí Hladík se despertó. (Borges, 2009, I: 902)

De nuevo, Vicente Cervera se adelanta al lector apresurado que pudiera ver en la alusión a Dios una contradicción con el sentir existencialista, argumentando que el «Dios a quien el escritor impreca y que al cabo otorga el tiempo extraordinario es realmente un Ente de palabras que no corresponde a las premisas tradicionales de la teología cristiana, sino, en todo caso, a la hermenéutica kabalística» (2017: 48). En un sentido similar, Waisman llama la atención sobre el hecho de que Hladík «equipara su existencia con su calidad de

³⁵⁸ Piénsese en esa idea de la crítica como una de las formas modernas de la autobiografía que, a partir de Nabokov, encontramos en Ricardo Piglia —concretamente en la entrevista que el autor concedió a Mónica López Ocón para *Tiempo Argentino*, el 24 de abril de 1984, y que fue recogida dos años después en *Crítica y ficción*— y en David Shields (2015).

autor —igual que Dios— pero que todavía es un autor inconcluso, porque *Los enemigos* no está terminada» (2008: 118). Nosotros añadimos a esta línea interpretativa otra prueba de su validez, y es que en la plegaria que Borges imagina para Hladik, este no solo reduce su calidad de existente al hecho de ser autor del drama *Los enemigos*, sino que sugiere que el Dios al que implora comete en sus creaciones «repeticiones y erratas», siendo la *errata*, como afirma el Diccionario académico, una «equivocación material cometida en lo impreso o manuscrito» (DRAE, 2014). En la escritura y en su materialidad se cifra el conflicto nuclear y metafísico de este relato imprescindible³⁵⁹.

Como concluye Cervera Salinas:

La conversión de la divinidad en una letra escondida, una 'mínima letra' de un aparentemente inútil atlas, revela ese culto borgeano a un existencialismo eminentemente textual, donde el literato, como arquetipo de la especie, entrega su vida y la justifica en el ejercicio de su creatividad escritural, y es en ella donde fundamenta al cabo todo el sentido de la existencia, en ese panteísmo inmanente de la Biblioteca universal. (Cervera Salinas, 2017: 49)

Los otros dos textos que el crítico ha escogido para ilustrar la pertinencia del sintagma *existencialismo textual* apuntan en esta misma dirección. Por su parte, el «Poema conjetural», del que Emilio Carilla ofreció ya en 1963 un completo análisis³⁶⁰, refiere los últimos momentos de la vida de Francisco Narciso de Laprida, uno de los padres de la patria argentina que murió perseguido y asesinado por los gauchos, pero de quien nunca se descubrió el cadáver. Precisamente sobre esta laguna del conocimiento construye Borges su conjetura de aquellos hechos, proyectando un paralelismo entre el destino real —o

³⁵⁹ «Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de *Los enemigos*. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo» (Borges, 2009, I: 902).

³⁶⁰ Véase «Un poema de Borges», publicado originalmente en 1963 en la *Revista Hispánica Moderna* de Buenos Aires, y recogido posteriormente, entre otros compendios de crítica borgeana, en Alazraki, 1976: 117-31.

histórico— de Laprida y el destino poético del gibelino Bonconte di Montefeltro, a quien Dante vuelve personaje de su *Purgatorio* para contar líricamente en el canto V la fatalidad de su historia, extrañamente similar a la del argentino. A través del monólogo interior con que se desarrolla el poema, Laprida reproduce la lectura del canto dantesco, desvelando así la simetría de ambos destinos, hasta el punto de que destino y existencia «quedan remitidos al propio acto de lectura, a la hermenéutica de la recepción textual, que activa e ilumina la condición vital y, sobre todo, mortal del personaje histórico recreado, de Narciso de Laprida» (Cervera Salinas, 2017: 51). Laprida conoce el sino de su existencia mediante la lectura —o la rememoración— de la muerte del gibelino en la batalla de Campaldino en 1289. De nuevo, mediante una hermosa modulación del tema del doble Borges cifra la vida y la muerte de su personaje en las minucias del quehacer literario³⁶¹.

El ensayo «Del culto de los libros», como apunta felizmente el título, representa una síntesis de lo que Cervera Salinas ha querido significar con su concepto. En este texto cumbre Borges ofrece un recorrido histórico del paso de la oralidad a la escritura, aborda de forma comparativa las tres grandes culturas del libro (árabe, judía y cristiana) y refiere un conjunto de autores que no contemplan ya el libro como mero instrumento, como sería el caso de pedagogos o filólogos, sino que lo entienden como un fin en sí mismo. Este traspaso se corresponde en cierta medida con el cambio de paradigma, expuesto en el capítulo anterior, que tiene lugar con la ruptura que los pensadores del giro lingüístico promovieron respecto de la concepción tradicional del lenguaje. Como si estuviera enfrentando los conceptos actuales de *mould theories* y *cloak theories* que ya desarrollamos en el capítulo segundo de esta tesis, Borges habla de aquellos autores para quienes el texto, bajo la forma del libro, no es ya un

³⁶¹ «En el espejo de esta noche alcanzo/ mi insospechado rostro eterno». Este verso central del poema deja al lector intuir la revelación de Laprida, que ve reflejado en la noche al mismo tiempo su propio rostro y el del «otro», ese doble eterno —literario, textual— que es Bonconte di Montefeltro. En su libro *La poesía del Logos*, Vicente Cervera ha visto en ese reflejo «el rostro cifrado de la Literatura» (1992a: 116), que Borges ha poetizado en otros contextos abordados en esta misma tesis, como el párrafo final del epílogo a *El Hacedor* (1960), la reescritura de este texto en el poema «La suma», e incluso en la quinta cuarteta del poema «Arte poética», publicado originalmente en 1958 (véase el apartado 1.3.4. «¿Ficción lingüística o lingüística ficticia? El proyecto intersticial»).

simple reflejo del mundo, sino que el propio universo y la naturaleza textual del libro se fundirían en un solo elemento:

El libro de la historia, el libro de la creación, el de la existencia, en suma, donde todos somos parte del signo escrito o donde todos, mejor dicho, estamos siendo escritos al hilo de nuestra propia existencia temporal, y donde, a nuestra vez, vamos dejando signos con nuestra vida, que es también una escritura. (Cervera Salinas, 2017: 52)

Se trata de la vida entendida como escritura y como capítulo del gran Texto del universo. Como procede al sentir y el pensar existencialistas, para Borges el conjunto de signos que somos no se corresponde con un significado unívoco. Como ha escrito Cervera Salinas: «La realidad existencial queda concernida por ende al espacio de un texto, pero la hermenéutica del mismo es en el fondo indecifrible, aunque siempre habrá grados de lectura» (2017: 52). Esta reflexión nos permite volver sobre nuestros pasos y conectar con la condena del *homo hermeneuticus* que analizamos en el capítulo anterior, y que según Foucault (2003: 48) confina los esfuerzos gnoseológicos del hombre a decirse, desdeirse y volverse a decir eternamente. Los planos existencial y textual se funden aquí de forma inexorable, recordándonos que la ética textualista de Borges no difiere ni puede entenderse distintamente de su poética de la lectura, en la que confluyen las consideraciones sobre hermenéutica y crítica del texto tratadas hasta el momento en esta tesis.

Recordemos ahora las palabras con que Borges cierra magistralmente su ensayo «Del culto de los libros»:

Doscientos años transcurrieron y el escocés Carlyle, en diversos lugares de su labor y particularmente en el ensayo sobre Cagliostro, superó la conjetura de Bacon; estampó que la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben. Después, León Bloy escribió: 'No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar

quién es. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... La historia es un inmenso texto litúrgico, donde las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida' (*L'Ame de Napoléon*, 1912). El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico [...]. (Borges, 2010, II: 85)

En este pasaje el escritor argentino subraya las líneas maestras de su existencialismo textual, imbricando el textualismo de Bacon y Carlyle con los cuestionamientos existenciales —o ya existencialistas— del admirado León Bloy. El mundo existe para llegar a un libro, dice Mallarmé por voz —ahora— de Borges; y Borges mismo concluye, en la magnífica coda de su ensayo, que «ese libro incesante [que inquietaba a Bacon, a Carlyle, a Bloy y a Mallarmé] es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo» (2010, II: 85). En esta sentencia breve y contundente se halla por fin el mecanismo que hace funcionar la arquitectura poliédrica de nuestra investigación, pues señalando sin ambages el libro como metáfora del mundo, Borges ilumina la realidad epistemológica que lo sucede, en la que las realidades sígnicas son las únicas realidades cognoscibles mediante el ejercicio de las ciencias humanas.

Es muy importante advertir que a diferencia de la metáfora tradicional del mundo como libro que encontramos, por ejemplo, en la literatura medieval —y cuyos ecos aún resuenan, como el pasaje anterior refiere, en Bacon o en Carlyle—, Borges actualiza este motivo llamando la atención sobre el carácter «indeterminable» que Bloy imprime a la idea del libro-mundo, y que representa con una claridad meridiana la sintonía de esta metáfora con las ideas de *incertidumbre*, *sinsentido* e incluso *absurdo* que solemos asociar al pensamiento existencialista. Borges se adelanta así a la verdadera explosión de la hermenéutica como teoría de la literatura, teoría del conocimiento y filosofía existencial, y apuntala los pilares de un giro lingüístico que, como venimos señalando en los capítulos anteriores, propicia el surgimiento, el desarrollo y la sofisticación de modalidades narrativas que paradójicamente tienen al texto

como referencia extratextual. De forma general hablaríamos de metaliteratura, mientras que de forma particular hablaremos de ficción crítica.

4.1.2. Opuestos reconciliados: memoria, identidad y crítica textual

Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas.

El arte de la fuga

S. PITOL

El cuento de Borges titulado «La memoria de Shakespeare» fue publicado en el diario *Clarín* de Buenos Aires el 15 de mayo de 1980. Dos años después fue incluido en una plaqueta publicada con el mismo título, con ilustraciones de Mirta Ripoll³⁶². Este relato tardío narra un hecho abrumador. Se trata de la historia de un hombre, Hermann Soergel, que recibe de un desconocido la memoria del autor de *Hamlet*. Este hombre, llamado Daniel Thorpe, coincide con el narrador en «cierto congreso shakesperiano», a raíz del cual ambos entablan buena relación, beben juntos y charlan hasta tarde, cuando el ofrecimiento se produce. Para que Soergel no lo tome por un impostor, Thorpe le ruega que escuche su historia, que «cabe en pocas palabras». Después de oírla, el narrador refiere: «Me quedé pensando. ¿No había consagrado yo mi vida, no menos incolora que extraña, a la busca de Shakespeare? ¿No era justo que al fin de la jornada diera con él? Dije: articulando bien cada palabra: —Acepto la memoria de Shakespeare» (Borges, 2011, III: 671). A partir de entonces tiene lugar una suerte de «posesión», y la memoria de Shakespeare se revela en Soergel de manera progresiva:

³⁶² De 1989 en adelante, «La memoria de Shakespeare» forma parte del tercer tomo de las *Obras completas* de Borges editado por Emecé, que ha sido el volumen manejado para nuestro trabajo.

Yo había postulado que las imágenes de la prodigiosa memoria serían, ante todo, visuales. Tal no fue el hecho. Días después, al afeitarme, pronuncié ante el espejo unas palabras que me extrañaron y que pertenecían, como un colega me indicó, al *A.B.C.* de Chaucer. Una tarde, al salir del Museo Británico, silbé una melodía muy simple que no había oído nunca. (Borges, 2011, III: 672)

El proceso de ocupación o sustitución mnemónica empieza de una manera discreta, pero esto no impide que el narrador fantasee con las revelaciones que le propiciará la memoria del poeta. Hasta aquí, el argumento responde a los parámetros del cuento fantástico o metafísico que Borges ha ensayado en tantas ocasiones, pero su maestría le permite elevarlo sobre los clichés del género y dar cuerpo a un cuento terrible, donde florece un paralelismo ontológico-literario de capital importancia. La clave del relato es, precisamente, que la memoria de Shakespeare resulta vulgar, común e insignificante al lado de lo que se espera de ella, que es la secreta proyección de una obra genial:

A nadie le está dado abarcar en un solo instante la plenitud de su pasado. Ni a Shakespeare que yo sepa, ni a mí, que fui su parcial heredero, nos depararon ese don. La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas. San Agustín, si no me engaño, habla de los palacios y cavernas de la memoria. La segunda metáfora es la más justa. En esas cavernas entré. (Borges, 2011, III: 672)

Soergel recuerda a Ben Jonson y a «un vecino del poeta, que no figura en las biografías, pero que Shakespeare veía con frecuencia» (2011, III: 672). Sorprendido, el narrador recuerda también a Shakespeare equivocándose al recitar hexámetros latinos y griegos, e identifica el sentimiento tan humano y tan corriente de la culpa. «La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que estas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material

deleznable» (2011, III: 673). Ante la frustración de una primera idea, consistente en escribir una biografía del escritor a partir de los descubrimientos revelados por su nueva memoria, Soergel declara:

El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vívidos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de *Macbeth*? (Borges, 2011, III: 673)

El mérito de Shakespeare consiste en haber sabido dotar de una vida extraordinaria a una existencia mundana y gris. Por su parte, el principal mérito de Borges respecto de este cuento reside en haber sabido ver el drama que esconde esa dualidad indivisa. El narrador-protagonista experimenta cómo progresivamente la memoria de un individuo nacido en Stratford-upon-Avon va usurpando la suya propia —«Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad se basa en la memoria, temí por mi razón» (Borges, 2011, III: 673)—, y en un momento dado ilumina con singular claridad la analogía entre la identidad personal —que «se basa en la memoria»— y el proceso de lectura de un texto:

Quien adquiere una enciclopedia no adquiere cada línea, cada párrafo, cada página y cada grabado; adquiere la mera posibilidad de conocer alguna de esas cosas. Si ello acontece con un ente concreto y relativamente sencillo, dado el orden alfabético de las partes, ¿qué no acontecerá con un ente abstracto y variable, *ondoyant et divers*, como la mágica memoria de un muerto? (Borges, 2011, III: 672)

Borges ha escrito numerosas páginas sobre la dinamicidad del sentido de los textos literarios, la apertura del proceso de lectura y la inevitable reescritura que supone siempre una lectura nueva, una nueva interpretación³⁶³. Sin embargo, en este relato el autor aplica dichas reflexiones sobre los textos —«un ente concreto y relativamente sencillo, dado el orden alfabético de las partes»— al fenómeno de la memoria —«un ente abstracto y variable». El encuentro de ambos entes, el lenguaje y la memoria, se vuelve aún más conflictivo a partir de la crisis del lenguaje que venimos estudiando, y Borges prueba ser consciente de ello en su ensayo «Nueva refutación del tiempo», incluido en *Otras inquisiciones*, donde escribe: «Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal» (2009, I: 127). Para que pueda convivir con el lenguaje —*en el lenguaje*—, este razonamiento deja a la memoria una única salida: la de ser imperfecta, la de ser olvido.

El origen de este extraordinario relato es especialmente relevante, porque evidencia el carácter complejo y en ocasiones abiertamente contradictorio de la creatividad borgeana. Como es sabido, la tradición interpretativa suele atribuir a Borges una erudición onnipotente, una memoria prodigiosa y un intelecto tan preciso como los engranajes de un reloj. El interés de Borges por la filosofía y sus propias declaraciones en favor de la razón han alentado muchas veces aquellas interpretaciones sobre su obra que tienden a omitir sus rasgos más expresionistas, sensibles o inspirados, e incluso le han valido críticas negativas como las que denuncian un estilo deshumanizado³⁶⁴.

³⁶³ Lo vimos en el apartado «La teoría literaria de Borges, reescrita por Vila-Matas», del capítulo anterior.

³⁶⁴ En un ensayo titulado «Nota sobre la literatura argentina de hoy», publicado en los *Anales de Buenos Aires* en febrero de 1947, el escritor cubano Virgilio Piñera escribe: «Si Borges se decidiera, si Borges se acabara de decidir, pasaría inmediatamente a ser, digamos, un Proust, un Kafka o un Melville. Para serlo lo tiene todo: dominio de la lengua, vigor de artista, poder de imaginación; al mismo tiempo, para serlo solo le falta una cosa: despojarse de su tantalismo, dejar de segregar tantalismo, no tantalizar más a sus lectores: Tomemos cualquiera de sus relatos. Este que se llama 'Tlön Uqbar, Orbis Tertius' o aquel que se titula 'Pierre Menard, autor del Quijote'. Son tantálicos en cuanto que la construcción que los ha presidido está hecha por la construcción misma. [...] Borges está más preocupado (o puede solo preocuparse) por la experiencia libresca, por la altura y la entelequia del tema, que por la necesidad real de manifestar sus propias contradicciones» (1994: 180-81). Sin entrar en si estamos de acuerdo o no con las opiniones de Piñera —que curiosamente se acercan mucho a las críticas negativas que alguna vez ha recibido Vila-Matas (Mora, 2007; Ingendaay, 2007) en torno a ciertas palabras clave: nadería, artificio, ensimismamiento o repetición— es interesante conocer la reacción de Borges en voz del propio Piñera: «Borges reaccionó rogándome le cediera el ensayo para

Una generalología del cuento «La memoria de Shakespeare» señala de forma indirecta esta omisión, y da cuenta de las contradicciones internas de la forma de hacer literatura de Borges, de su poética porosa, abierta e inconforme. La revelación y los sueños están en la base su escritura, y con esto no queremos restar valor al proceso de racionalización a que los somete el autor —al contrario, es un procedimiento central—, sino señalar que sin la imbricación de ambas partes —la revelación y la racionalización— cualquiera de ellas perdería fuerza significativa y valor estético. El propio Borges lo confirma en su prólogo a *La cifra* (1981), donde reflexiona sobre el ejercicio literario y distingue las vertientes filosófica y musical, rica en metáforas, de su propia escritura. La primera pertenece a la vigilia y la segunda al sueño, pero el escritor aspira, como en las composiciones del libro que prologa, a encontrar un camino intermedio:

Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño) por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos. (2011, III: 481)

Poesía e intelecto, sueño y vigilia. Aunque más adelante analizaremos el texto «Chet Baker piensa en su arte», de Enrique Vila-Matas, cabe adelantar que allí el escritor enfrenta a dos personajes alegóricos —Doctor Finnegans y Monsieur Hire— para exponer su deseo de alcanzar también una vía media entre la inteligibilidad del realismo y la investigación más arriesgada de la escritura rupturista. De esa combinación nace la ficción crítica, que mantiene un estrecho vínculo de familia con la «poesía intelectual», según la define Borges. Sin embargo, antes de pasar a ese tema conviene precisar a qué nos referimos al

publicarlo en *Anales de Buenos Aires*...; al mismo tiempo, me hizo saber que aceptaba lo del tantalismo en lo que a él se refería, y por último, a manera de confirmación y soberanía insertaba en dicho mismo número de *Anales*, y junto a mi Nota, uno de sus relatos más tantálicos —‘Los inmortales’» (apud. Anderson, 2006: 53). Vila-Matas ha reaccionado de forma similar a sus críticos, asumiendo los presuntos defectos como rasgos distintivos y productivos de su escritura.

afirmar que, junto al intelecto, la revelación y los sueños están en la base de la poética borgeana.

Borges se ha referido en varias ocasiones a la génesis del relato «La memoria de Shakespeare». Una de ellas tuvo lugar durante un viaje a Japón en el otoño de 1979. Allí señala que, como otros textos suyos, este cuento es producto de un sueño:

Yo sueño mucho. Sueño cuando duermo y también despierto... Despierto, quiero decir momentos antes de dormirme. Acostado en la cama surgen en mi mente expresiones de sentido; a veces en español, otras veces en inglés; son expresiones muy extrañas, incomprensibles. Repito estas expresiones a viva voz, luego me quedo dormido. Todo realmente muy extraño. He compuesto obras breves inspirado en mis sueños. Mi obra más reciente, que será editada próximamente, se titula «La memoria de Shakespeare», y también surgió de un sueño. Un sueño que tuve hace muchos años cuando enseñaba literatura argentina en Misisipi³⁶⁵, que pulí durante años y que por fin pude concluir hace dos meses. (apud. Gasió, 1988: 91)

En tan breve declaración queda constancia suficiente del mecanismo de imbricación al que nos hemos referido. El sueño, como acto imaginativo, no está necesariamente ligado al proceso de dormir, al momento inconsciente e irracional con que tradicionalmente lo identificamos, sino que Borges también sueña despierto —en un duermevela, si se quiere— cuando la razón sigue trabajando, aunque posiblemente de forma más libre y creativa. Es llamativa la contraposición entre el término «expresiones de sentido» y el calificativo «incomprensibles», utilizados por el escritor para definir el producto de sus sueños. Borges destaca en dos ocasiones que son expresiones «extrañas» («Todo realmente extraño»), y no duda en decirse «inspirado» en sueños.

³⁶⁵ Rolando Costa Picazo ha señalado que se trata de un error de transcripción, y que Borges dice realmente que lo soñó en Michigan (Borges, 2011, III: 684).

Como sabemos, esta inspiración onírica posee una larga tradición, uno de cuyos exponentes más célebres es el poema de Samuel Taylor Coleridge «Kubla Khan»: pieza de trescientos versos concebida en sueños y escrita en 1797, que Borges conoce bien³⁶⁶. Una diferencia crucial entre la composición de Coleridge y la de Borges es clara: Borges no recuerda y transcribe sus sueños, no los copia —en gran medida porque resultan «incomprensibles»—, sino que los verbaliza, repite esas expresiones «a viva voz», les da forma lógica, racional, convirtiendo las imágenes en palabras para después pulirlas durante años.

Este es, en suma, un proceso largo y laborioso de composición literaria, que encierra los vínculos simbióticos entre razón y sinrazón dentro del proceso creativo. En otro lugar, en conversación con la escritora Reina Roffé, Borges declara:

Y he escrito un cuento, «La memoria de Shakespeare», que me fue dado por un sueño. Estaba en Europa; nos contábamos sueños María Kodama y yo. Ella me preguntó qué había soñado. Yo le dije: un sueño muy confuso del cual recuerdo una frase. La frase era en inglés: *I sell you Shakespeare's memory*. Después sentí que lo de vender estaba mal, ese trabajo comercial me desagradó, entonces pensé en una persona que le da a otra la memoria de Shakespeare o la que él tuvo unos días antes de morir. (apud. Roffé, 2001: 2)

Aquí Borges vuelve a evidenciar el proceso compositivo de su relato. El escritor tiene un sueño del que retiene una expresión de sentido, en este caso ya verbalizada y en inglés. Luego racionaliza el episodio, corrige las ideas que le desagradan y finalmente da forma a un cuento perfecto. Un dato significativo, a nuestro parecer, es la variación de las versiones en que Borges da cuenta del origen del relato. La primera tiene lugar en Estados Unidos, en los tiempos en que enseñaba literatura en Michigan, mientras que la segunda se desarrolla en Europa junto a María Kodama. A este respecto, Costa Picazo, anotador del texto

³⁶⁶ Véanse los ensayos borgeanos «La flor de Coleridge» y «El sueño de Coleridge», ambos recogidos en *Otras inquisiciones* (1952).

en el tercer volumen de las *Obras completas*, señala que el escritor hacía tantos viajes que llegaba a confundir los lugares (Borges, 2011, III, 684). Nos parece que esta consideración adolece de cierta ingenuidad, pues las variaciones contienen detalles precisos que se corresponden más con una imaginación desbordada —con un trabajo de «reescritura» posterior a la elaboración del relato—, que con un despiste o una simple confusión. Borges continúa el proceso de racionalización del sueño más allá incluso del acto de escritura del relato, y hace evidente con su tergiversación del proceso que el sueño en sí —su recuerdo literal— es poco menos que irrelevante, pues para Borges el lenguaje «no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal» (2009, I: 127). Por el contrario, para poder representar un recuerdo es necesario asumir su temporalidad y, por tanto, su incompletitud, su variabilidad.

En cambio, donde sin duda acierta Costa Picazo es al destacar la importancia de que Borges, al elegir escribir sobre la memoria, lo haga teniendo como referencia al hombre William Shakespeare, del que tan poco se sabe. Esto demuestra que el cuento de Borges tiene que ver con la memoria y no con su dueño; y sobre todo con la «incompatibilidad absoluta que puede existir (que indefectiblemente existe) entre el autor y su obra, entre la memoria de su vida, quizá trivial y sin grandes sucesos, y su capacidad creativa» (2011, III: 685)³⁶⁷.

Borges ha leído a William Shakespeare y conoce perfectamente los tortuosos intentos de ponerle cara e historia a la persona —antes de que se convirtiera en el dramaturgo famoso, en el símbolo³⁶⁸—, y lo sabe, también, a través de Keats, de Hazlitt, de Hugo y del propio Coleridge. En «De alguien a nadie», texto incluido en *Otras inquisiciones*, Borges refiere que para Coleridge «Shakespeare ya no es un hombre sino una variación literaria del infinito Dios de Spinoza» (2010, II; 104), y reproduce estas palabras del poeta romántico: «La persona Shakespeare fue una *natura naturata*, un efecto, pero lo universal, que está

³⁶⁷ Esto mismo le sucederá también a Borges al describir la «transición melancólica» que separa la obra de Whitman de su biografía, que el escritor comenta así en su «Nota sobre Walt Whitman», incluida en *Discusión*: «Pasar del orbe paradisiaco de sus versos a la insípida crónica de sus días en una transición melancólica» (2009, I: 422).

³⁶⁸ En su texto «Valéry como símbolo», Borges juega con la idea de que detrás del rostro de Shakespeare no hay nadie, y cita estas célebres palabras de William Hazlitt sobre el poeta: «*He is nothing in himself*» (2010, II: 79).

potencialmente en lo particular, le fue revelado, no como abstraído de la conservación de una pluralidad de casos sino como la sustancia capaz de infinitas modificaciones, de las que su existencia personal era solo una» (apud. Borges, 2010, II; 104)³⁶⁹.

En «Everything and Nothing» Borges también elabora esta idea, que hace confluir con la del sueño. Allí escribe, refiriéndose a Shakespeare: «Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien» (2010, II: 295). La falta de identidad personal y el vacío biográfico, que en Shakespeare son tan obvios y por eso Borges lo sitúa en el centro de un cuento sobre la memoria, tienen en realidad resonancias mucho más abarcadoras en el universo borgeano. Su máxima expresión es quizá la idea de que «todos los autores son un autor», expresada en el ensayo «La flor de Coleridge» y repetida a lo largo de buena parte de la obra de Borges, no solo a nivel temático sino también existencial. También en «Everything and Nothing» Borges formula esta idea refiriéndose concretamente al caso de Shakespeare —aunque solo se le nombre una vez, al final del texto— e invirtiéndola para decir que un hombre es también todos los hombres. Borges escribe:

La historia agrega que, antes o después de morir, [Shakespeare] se supo frente a Dios y le dijo: 'Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo'. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: 'Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie'. (Borges, 2010, II: 296)

³⁶⁹ No cabe duda de que de aquí al concepto de inmortalidad textual no hay más que un paso. La versión original de estas palabras puede leerse en la sexta conferencia que Coleridge pronunció sobre Shakespeare el 5 de diciembre de 1811, y que ha sido recogida por Robert Adam en el volumen *Coleridge: Lectures on Shakespeare (1811-1819)*, editado en 2016.

Más arriba decíamos que «La memoria de Shakespeare» no es el único texto que Borges afirma haber soñado o haberse inspirado en un sueño para escribirlo. Como ejemplo el lector puede recurrir a «Ragnarök», en *El Hacedor*. En otros textos, Borges postula la idea del soñador soñado o del sueño como posible generador de los hombres, como en el cuento «Las ruinas circulares», recogido en *Ficciones*, o el poema «Sueña Alonso Quijano», de *El oro de los tigres* (1972)³⁷⁰. En estos casos suele confundirse el estatuto del soñador con el de la criatura soñada, de donde se deduce tanto un complejo planteamiento ontológico como una sutil teoría literaria.

Por ejemplo, en el citado «Sueña Alonso Quijano», Borges escribe: «El hidalgo fue un sueño de Cervantes/ y don Quijote un sueño del hidalgo» (2010, II: 790). A través de los planteamientos críticos y teóricos de Vicente Cervera ya hemos abordado en profundidad el concepto de *existencialismo textual*, que está directamente relacionado con la especulación borgeana que nivela al soñador y al soñado, como en otras palabras, recurriendo a una analogía muy próxima, nivelaría al escritor (Cervantes) y su escritura (don Quijote). De hecho, en el pasaje citado el autor empírico produce la realidad del hidalgo de la misma forma y con los mismos medios —el sueño— con que el hidalgo crea al personaje de Don Quijote³⁷¹.

Shakespeare, como Dios —el autor por excelencia— es muchos y es nadie. El autor es su obra y la obra es el Autor. Refiriéndose siempre a Shakespeare, en «Everything and Nothing» Borges escribe:

A los veintitantos años fue a Londres. Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que, en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro. (Borges, 2010, II: 295)

³⁷⁰ «Sueña Alonso Quijano» fue incluido poco después en *La rosa profunda*, de 1975.

³⁷¹ Véase la imperdible conferencia sobre el sueño que Borges incluyó en el libro *Siete noches*, editado en 1980 por el Fondo de Cultura Económica.

Estas conjeturas, que Borges ensayó en diversas formas y con diferentes matices, fueron las mismas que practicó con su propia identidad como autor. En el prólogo a su libro *El otro, el mismo* (1964), Borges hace un recuento de algunos de los temas más recurrentes de su literatura —sus «hábitos»—, y entre ellos destaca «la contradicción del tiempo que pasa y la identidad que perdura» (2010, II: 409). Es sabido que la cuestión de la identidad personal preocupó al escritor durante toda su vida, y que este hecho quedó patente en un gran número de textos de diversa índole. «Everything and Nothing», «Arte poética» o «El reloj de arena» son buenos ejemplos de ello³⁷².

También lo es un cuarto texto de *El Hacedor*, el célebre poema «Borges y yo», una suerte de monólogo dramático donde Borges desdobra al hombre y al escritor. En este caso, Borges trabaja el tema del doble, del que ya hemos hablado anteriormente y que el escritor hereda de los textos de algunos de sus autores más queridos, como *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson; «William Wilson», de Poe; o *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde. Sin embargo, es importante recordar que en «Borges y yo» el desdoblamiento —que en otro lugar deviene multiplicidad³⁷³— no es tal. El personaje público —al que le ocurren las cosas y que aparece en los diccionarios biográficos— y el personaje privado —que se demora para mirar el arco de un zaguán— no difieren más que en la necesaria tensión que los une. De hecho, este último afirma:

Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndolo todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. (Borges, 2010, II: 299)

³⁷² En «El reloj de arena» hay unos versos que dicen: «todo lo arrastra y pierde este incansable / hilo sutil de arena numerosa. / No he de salvarme yo, fortuita cosa / de tiempo, que es materia deleznable» (Borges, 2010, II: 303).

³⁷³ En conversación con Antonio Carrizo, Borges declara: «Yo diría que esa dicotomía es pobre. Creo que somos muchos, como pensaba Stevenson también» (2010, II: 374).

¿A cuál de los dos se debe, entonces, la «confusión» sobre el origen del relato «La memoria de Shakespeare»? A los dos, sin duda. Al final de «Borges y yo», esa entelequia que es «Borges» —símbolo también, como Valéry, como Whitman, como Shakespeare— escribe: «No sé cuál de los dos escribe esta página» (2010, II: 299).

Otros ejemplos interesantes de su preocupación por el tema de la identidad, estrechamente relacionado con el del tiempo, son los poemas «El truco», «Sala vacía» o «Final de año», de *Fervor de Buenos Aires* (1923); «Un lector» y «Elogio de la sombra», del libro homónimo de 1969; «Cosmogonía», de *La rosa profunda* (1975); «El otro», de *El libro de arena* (1975); «Olaus Magnus (1490-1558)», de *La moneda de hierro* (1976); o «Adán es tu ceniza», recogido en *Historia de la noche*, de 1977. En este último poema, leemos: «El rostro que se mira en el espejo / No es el de ayer. La noche lo ha gastado. / El delicado tiempo nos modela» (Borges, 2010, III: 311).

Desde su primer poemario hasta el último —piénsese en «Abramowicz», en *Los conjurados* (1985)—, Heráclito y los problemas del tiempo y de la identidad son una constante (la referencia fundamental es el fragmento 41 del filósofo griego, donde se lee aquel famoso aforismo que reza: «Nadie baja dos veces al mismo río»³⁷⁴). Según estos textos y sus múltiples variaciones de un tema, la dualidad del hombre y el escritor es indivisible y, por tanto, igualmente indescifrable. Según estos textos, también, las interpretaciones referenciales y biográficas son inútiles, pues la identidad personal es móvil, fluida y aun arbitraria. De ello da cuenta la «semblanza» que de Shakespeare hace Borges en «Everything and Nothing», donde resume la vida del escritor con apenas tres pinceladas: aprendió un poco de latín y de griego, contrajo matrimonio con Anne Hathaway y se desempeñó como actor. ¿Qué es esto al lado de sus tragedias, sus dramas históricos, sus comedias y sus sonetos? También en la prosa de «El Hacedor» Borges esboza el rostro de Homero con el mínimo dato que de él

³⁷⁴ Para un estudio más preciso de las relaciones entre la obra de Borges y el pensamiento de Heráclito, véase el ensayo de Florence L. Yudin: «'Somos el río'. Borges y Heráclito» (1999).

tenemos: se quedó ciego³⁷⁵. A la luz de estos retratos extraordinariamente parciales, que el autor ya elabora desde su genial *Historia universal de la infamia* (1935), no es vano señalar que Borges resta toda su tradicional importancia al registro de la biografía, convirtiéndola en nada comparada con la obra que estos autores ofrecieron al mundo³⁷⁶.

A lo largo de su escritura Borges hace suya la vieja metáfora de Heráclito para cuestionar el concepto de identidad personal —inmóvil—, pero también para someter ante ella los sentidos del texto literario. En el poema que también lleva por título «El hacedor», incluido en *La cifra* (1981), leemos: «Somos el río que invocaste, Heráclito. / Somos el tiempo. [...] Otra cosa no soy que esas imágenes / que baraja el azar y nombra el tedio. / Con ellas, aunque ciego y quebrantado, / he de labrar el verso incorruptible / y (es mi deber) salvarme» (Borges, 2011, III: 501). Si en los capítulos anteriores hemos iluminado algunas de las principales teorías lingüísticas antiesencialistas, de la hermenéutica al relativismo, las ideas de Borges son la manifestación estética más elevada de aquellas intuiciones. En otro lugar, los últimos versos de la composición que Borges dedica al cartógrafo y eclesiástico Olaus Magnus dicen así: «Oh no leído y presentido libro, / tu hermosa condición de cosa eterna / entró una tarde en las perpetuas aguas / de Heráclito, que siguen arrastrándome» (2011, III: 230).

El tiempo, traducido en las circunstancias —la «historicidad», que diría Gadamer—, modifica las identidades del hombre y de su obra, aunque aquel se esfuerce por lograr la inmortalidad del texto (el «verso incorruptible», «tu hermosa condición de cosa eterna»), como si ello garantizase su salvación. Pero como escribe también Borges en «Eternidades», una de las piezas de *Trece monedas* incluida en 1972 en *El oro de los tigres*: «Solo perduran en el tiempo las cosas que no fueron del tiempo» (2010, II: 787).

³⁷⁵ Carlos García Gual ha investigado la presencia del célebre rapsoda griego en la literatura de Borges: «Borges y los clásicos de Grecia y Roma» (1992).

³⁷⁶ Inspirado, entre otros, por el ya citado Marcel Schwob, Borges se deshace de un plumazo de la superstición biográfica como antesala minucioso-insufrible de varios y prolisos acontecimientos. Es interesante notar cómo Vila-Matas navega siguiendo esta misma estela en textos como el relato «Recuerdos inventados», incluido en su primera antología personal, *Recuerdos inventados*, de 1994, y en el libro de cuentos escogidos *Chet Baker piensa en su arte*, publicado en 2011.

Si «Borges y yo» enseña que el yo privado deviene *otro* cuando escribe, el relato «Pierre Menard, autor del Quijote» cumple este paralelismo ontológico-literario y lleva al extremo su significado. En este cuento el texto de *El Quijote* es el río de Heráclito, pero también lo es la identidad de sus lectores y copistas. De forma mucho más precisa y explícita, Borges expresa este fenómeno en «La poesía», conferencia pronunciada en el Teatro Coliseo de Buenos Aires el 13 de julio de 1977 y recogida más tarde en el volumen *Siete noches*, de 1980:

Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados. Despiertan cuando los llamamos; mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geométricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aún para el mismo lector, el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. *Cambiamos incesantemente, y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de cada relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito.* (Borges, 2011, III: 395. La cursiva es nuestra)

Es sabida la inclinación borgeana por conocer y ensayar distintas entonaciones para una misma metáfora. Así, el río del filósofo griego significa en los textos de Borges lo móvil, lo cambiante y lo perecedero que no está en manos del hombre fijar; significa también lo que hay de móvil, cambiante y perecedero en el propio hombre; pero puede igualmente el río significar todo lo contrario: lo perdurable, lo continuo, lo mismo. Las aguas del río son siempre otras, pero el río es siempre el mismo³⁷⁷. «El río me arrebató y soy ese río» (2010, II: 617),

³⁷⁷ En una conferencia dictada en la Universidad de Harvard durante el curso 1967-1968, titulada «La metáfora» e incluida en el libro *Arte poética*, Borges escribe: «El mero hecho de unir las dos palabras sugiere la metáfora: el tiempo y el río, los dos fluyen. Y existe la famosa sentencia del filósofo griego: 'Nadie baja dos veces al mismo río'. Aquí encontramos un atisbo de terror, porque primero pensamos en el fluir del río, en las gotas de agua como ser diferente, y luego caemos en la cuenta de que nosotros mismos somos el río, que somos tan fugitivos como el río» (2001: 42).

escribe Borges en su poema «Heráclito», de *Elogio de la sombra* (1969). Ya antes, en el ensayo «Nueva refutación del tiempo», recogido en *Otras inquisiciones*, concluye el escritor con estas hermosas palabras:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (Borges, 2010, II: 133)

Como el Oscuro de Éfeso, Borges alimenta la tensión de los opuestos, la unidad de los contrarios. Estos son facetas de una misma realidad: el devenir de las aguas y la inmutabilidad del río, el sueño y la vigilia. En oposición al mundo armónico de Pitágoras o al ser inmóvil de Parménides, la filosofía heracliteana propone la continua transición de los estados bajo una ley de la Razón Universal o *logos* en la que todo es y no es al mismo tiempo. El tiempo, el tigre y el fuego, que acaban conmigo y al mismo tiempo son yo mismo: el otro, el mismo.

No es arbitrario, pues, el hecho de haber comenzado refiriendo la inspiración onírica del relato «La memoria de Shakespeare». En el excepcional poema «Arte poética» Borges condensa esta temática, y allí el juego de contrarios alcanza una armonía inesperada, el orden dentro del caos. Veámoslo en sus propias palabras:

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

(Borges, 2010, II: 335)

El río es el tiempo; la vigilia es otro sueño. Solo el arte —«una música, un rumor y un símbolo»— puede tratar de detener el curso de ese río y «convertir el ultraje de los años». Eso es la poesía, que es «inmortal y pobre» y que «vuelve como la aurora y el ocaso». ¿Es pobre porque es inmortal, incorruptible y carece de las riquezas del dinamismo? o ¿es pobre porque siempre vuelve, muere y renace, sin permanecer nunca en un estado fijo y único? ¿El yo poético privilegia aquí lo uno o lo diverso? Borges retoma en esta pieza la figura del espejo, que en este caso «nos revela nuestra propia cara». Esa imagen, con fuertes connotaciones de inmortalidad y cristalización —la superficie vidriosa del espejo, el retrato, la fijación de un instante—, contrasta con la idea expuesta en la primera estrofa: «los rostros pasan como el agua». De este modo, el arte es reflejo de lo efímero y al mismo tiempo es eternidad, como esa isla de Ítaca que siempre está ahí, inamovible. La estrofa final sintetiza y concluye este magnífico juego de contrarios: «el río interminable», «el cristal», «el mismo», «el otro».

De forma heracliteana acabamos de recorrer distintos textos borgeanos que son al mismo tiempo uno solo, una unidad integral, con el propósito de iluminar de qué manera coinciden las consideraciones sobre la identidad personal que se desprenden de los poemas y las narraciones de Borges y aquellas otras que el autor dedicó abiertamente a dilucidar la identidad del texto literario, asunto estrechamente ligado a cuestiones tan afines a esta tesis como son la interpretación y la crítica literaria.

4.1.3. Lenguaje, enciclopedismo y parodia de la crítica: el caso de «El inmortal»

Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada vez más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.

Estrella distante

R. BOLAÑO

Además de «La memoria de Shakespeare» y los otros textos apenas citados, que juntos dan prueba de una preocupación durante largo tiempo sostenida, debemos detenernos en el cuento titulado «El inmortal», que es quizá la expresión más compleja y maravillosa que Borges haya producido sobre el tema de los opuestos reconciliados, y que desarrolla además una interesante reflexión teórica sobre el lenguaje. Sobre este cuento debemos detenernos, además, si queremos conocer en profundidad cómo la ontología y la epistemología derivadas del existencialismo textual confluyen, mediante la práctica literaria, en una forma genérica concreta como es la ficción crítica.

Este relato apareció publicado originalmente en el número 12 de la revista *Los Anales de Buenos Aires*, en febrero de 1947, bajo el título de «Los inmortales». Como es bien sabido, dos años después pasó a iniciar la colección *El Aleph*, publicada por la editorial Losada en Buenos Aires, donde se reúnen algunos de los cuentos más célebres del escritor, compuestos en una época de intensa actividad creadora. En «El inmortal» se expresa también la idea de que todos los autores son un autor. Como en el final de «Everything and Nothing», aquí el autor es muchos y es nadie. Más concretamente, hacia el final del cuento leemos: «Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto» (Borges, 2009, I: 998). No en vano, en el epílogo del libro Borges afirma que esta es la pieza más trabajada del volumen: «su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres» (2009, I: 1071). A pesar de la brevedad y la sencillez con que Borges lo resume, este cuento es en sí mismo

un laberinto de voces, sentidos y reescrituras. Y es también la expresión más depurada de una teoría de la influencia y la intertextualidad que la crítica ha reconocido, no solo en Borges, sino también en buena parte de lo que se ha convenido en llamar literatura postmoderna.

El propósito de habernos detenido sobre este cuento es iluminar el modo en que la preocupación borgeana por el tiempo y la identidad hunde sus raíces en una cosmovisión textual y redundante en la elaboración pionera y excepcional de una ficción crítica. Lo primero que nos encontramos al asomarnos a «El inmortal» es una cita de autoridad que Borges extrae del ensayo LVIII de Francis Bacon. El texto está en inglés y su traducción podría ser la siguiente: «Dijo Salomón: *No hay nada nuevo sobre la tierra. Así como Platón imaginó que todo conocimiento no es sino rememoración, Salomón sentenció que toda novedad no es sino olvido*» (2009, I: 989). Este epígrafe reúne ya las claves del relato y encierra en sí mismo una variedad de referencias que, sabiendo el lugar central que el paratexto ocupa en las obras de Borges, no carece en absoluto de sentido.

La cita reúne tres culturas emblemáticas a nivel general y también en el contexto particular de la escritura borgeana: la judía —bíblica— a través de Salomón, la griega a través de Platón y la anglosajona a través de Bacon. No es casual que estas tres culturas también afirmen los pilares estructurales de nuestra tesis. Vicente Cervera Salinas las conecta en su riguroso análisis del relato con la sabiduría revelada, la filosofía clásica y el ensayismo inglés, respectivamente, y da la primera clave para entender la relación que hemos establecido entre este texto, «La memoria de Shakespeare» y la estética literaria de Vila-Matas: «Tres edades en la historia de la humanidad, tres lenguas, tres perspectivas con una raíz común que sería la falacia del conocimiento novedoso y, aparejado a ello, la constancia de lo reminiscente, de lo repetido» (Cervera Salinas, 2014: 16).

Al nivel estructural del paratexto (la cita inicial) lo siguen otros dos estratos, el tercero de los cuales queda subdividido de forma reveladora. Más concretamente, el segundo nivel se corresponde con la Introducción, sin título, y una Posdata fechada en 1950. Estos dos fragmentos del relato remiten a un narrador del que no sabemos el nombre, pero que puede identificarse con un editor, un bibliófilo,

un erudito o un crítico, o bien con el propio autor del texto: Borges. El segmento narrativo de este nivel remite al procedimiento medieval y renacentista de la estructura marco, utilizada, por ejemplo, para unificar compilaciones de historias como las que componen *Las mil y una noches*, *The Canterbury Tales* de Chaucer, *Il Decameron* de Bocaccio o *El conde Lucanor* del infante Don Juan Manuel. Borges aúna esta tradición con la del «manuscrito encontrado», del que se informa al lector en la Introducción del cuento:

En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Ilíada* de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él. [...] En el último tomo de la *Ilíada* halló este manuscrito. (Borges, 2009, I: 989)

El tercer nivel del relato lo componen los cinco capítulos en que se desarrolla la narración propiamente dicha, es decir, el manuscrito que la princesa de Lucinge facilita al erudito —narrador de la Introducción y de la Posdata—, y que este reproduce traducido al español³⁷⁸. La historia que allí se cuenta es la de Marco Flaminio Rufo, «tribuno militar de una de las legiones de Roma» (Borges, 2009, I: 991). No nos detendremos en detallarla pues no es lo que interesa a nuestra argumentación, pero diremos *grosso modo* que el tribuno, narrador en primera persona, relata o rememora³⁷⁹ los «trabajos» que lo llevan a descubrir la Ciudad de los Inmortales y a reconocer a sus viejos moradores, entre los que se cuenta a uno en particular que el lector acaba identificando con Homero, el inmortal por excelencia³⁸⁰.

³⁷⁸ Ya en la Introducción del cuento aparece un primer rasgo propio de la crítica y la edición de textos. El primer narrador advierte: «El original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal» (Borges, 2009, I: 989).

³⁷⁹ El relato del tribuno comienza con las siguientes palabras: «Que yo *recuerde*, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador» (Borges, 2009, I: 989. La cursiva es nuestra).

³⁸⁰ Homero es el símbolo universal, como decíamos anteriormente comentando el «El Hacedor». En una nota a pie de página incluida al final de «El inmortal», uno de los narradores —el erudito, editor o rescatador del texto que leemos— aclara, apelando como autoridad al escritor Ernesto

Como en «La memoria de Shakespeare», pero escrito mucho antes, «El inmortal» ofrece una trama fantástica que Borges logra trascender de la mano de sendas preocupaciones metafísicas y estético-literarias. Si entendemos como Jean Bellemin-Nöel (1971) que existe una cierta «retórica de lo indecible» sobre la que se construye la realidad de lo fantástico, o si, como Irène Bessière (1974), pensamos el relato fantástico como «relato del límite», no podemos rehuir aquí la necesidad de afrontar los puntos de unión que existen entre la poética fantástica, por un lado, el descrédito de la relación intelectual con el mundo creada por la ciencia positivista, por otro, y, finalmente, el problema del lenguaje como cuestión esencial del siglo xx —un problema que, como vimos anteriormente, mantiene una estrecha relación con los escepticismos ontológico y epistemológico propios de nuestra época.

Son muchas y variadas las formas en que Borges ha tratado con su escritura los límites del conocimiento y de la percepción humana. Una de ellas es, sin duda, la representación de espacios simbólicos inconcebibles e inaprehensibles, como la célebre Biblioteca de Babel³⁸¹, del relato homónimo, o la Ciudad de los Inmortales, sobre la que el tribuno romano declara:

Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y

Sábato, que quizá el «Giambattista» con el que discutió el anticuario Cartaphilus —personaje apócrifo del relato— fuera Giambattista Vico, quien, según el propio narrador, «defendía que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles» (Borges, 2009, I: 998).

³⁸¹ El carácter inconcebible de la Biblioteca que Borges recrea en el relato «La biblioteca de Babel», incluido en *Ficciones* (1944), es el motivo principal del texto de Enrique Vila-Matas «¿Borges existe?», publicado en *La Vanguardia* el 24 de agosto de 1982. Esta pieza narrativa, que cumple las condiciones para ser considerada una ficción crítica, fue incluida en 1992 en la colección de ensayos *El viajero más lento*, bajo un título ligeramente modificado, como para añadir cierta insistencia a la incógnita: «¿Existe realmente Borges?».

odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas. (Borges, 2009, I: 993)

En *Borges y la arquitectura* (1995), Cristina Grau ha explorado los laberintos textuales —espaciales y mentales— que Borges utiliza como modelos de lo incognoscible y también de lo indecible («un caos de palabras heterogéneas [...] pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas»). Respecto de la Ciudad de «El inmortal», Grau ha establecido una lúcida analogía con las *Carceri d'invenzione* y las *Antichittà romane* de Piranesi³⁸². Lo inconcebible de estos espacios remite, en última instancia, a su irrepresentabilidad lingüística, a la imposibilidad de referirlos —agotarlos— mediante el lenguaje, lo cual no impide que el escritor asuma como obligación y fuente de sus esperanzas el hecho mismo de intentarlo. Aquí reside el carácter aporético de la literatura contemporánea del que venimos hablando, y estas palabras que Borges escribe en «El idioma analítico de John Wilkins» dan buena cuenta de ello:

Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. [...] La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios. (Borges, 2010, II: 79)

Uno de esos esquemas sería el propio sistema de Wilkins, junto a los demás intentos de crear una lengua mundial o de clasificar el universo. Julio Ortega ha escrito que «el propósito [de Borges] al anotar estas ‘esperanzas y utopías’ del orden del lenguaje es característico de su especulación central en torno a los nombres primigenios, a un lenguaje simultáneo y a una escritura utópica, previa a la cultura» (1977: 265). Otra forma de entender esos «esquemas humanos»

³⁸² Refiere Grau (1995: 150) que Borges conoció los grabados de Piranesi a través de Thomas de Quincey, y que este, a su vez, tuvo noticia de ellos a través de una carta que le envió Coleridge.

son las propias ficciones de Borges, o ¿acaso no es la literatura un intento de ordenar el caos, de dar sentido a lo incomprensible? Borges proyecta sus ficciones como hipótesis, como *formas* arbitrarias, conjeturales y provisionales, aunque necesarias.

El final del ensayo sobre Wilkins es revelador respecto de la conciencia borgeana sobre los límites del lenguaje:

Esperanzas y utopías aparte, acaso lo más lúcido que sobre el lenguaje se ha escrito son estas palabras de Chesterton: 'El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo' (G. F. Watts, 1904, pág. 88). (Borges, 2010, II: 79)

Borges cita directamente la monografía que Chesterton escribió sobre el pintor y escultor inglés George Frederick Watts, a la que alude también en su nota «Nathaniel Hawthorne», recogida en *Otras inquisiciones*³⁸³. De nuevo hallamos en la escritura de Borges una mención a la incapacidad del lenguaje, no solo para representar la realidad, sino «para razonar lo eterno, lo intemporal» (Borges, 2009, I: 127) y dar cuenta de «los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo» (Borges, 2009, II: 79)³⁸⁴. Sin ir más lejos, el relato «El

³⁸³ Al artista George Frederick Watts lo menciona Borges también en su epílogo a *El Aleph*, donde afirma que a una de sus telas debe el celebrado relato «La casa de Asterión» (2010, I: 1071).

³⁸⁴ En el prólogo que dedica a *La cruz azul y otros cuentos*, de Chesterton, Borges destaca el carácter visual de las obras del autor inglés, y señala que antes del «arte de escribir, Chesterton ensayó la pintura» (2000: 18). Sobre esta observación vuelve Borges en el texto que dedica a la selección de cuentos *El ojo de Apolo*, de Chesterton, editada en 1985 por Siruela en la colección de lecturas fantásticas La Biblioteca de Babel, que dirigía el propio Borges. En varios puntos de esta tesis nos hemos ocupado de la relación entre escritura e imagen, y de la tendencia a privilegiar la segunda como forma más eficaz de representar esos «tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal». Dentro de esta tesis, véase el apartado «¿Ficción lingüística o lingüística ficticia? El proyecto intersticial». Fuera de ella, remitimos al lector a nuestro trabajo «Un arte general del signo», publicado en 2018 en la revista *Escritura e imagen*.

inmortal» no es una excepción de esta tendencia, y en él confluyen, como en el tardío «La memoria de Shakespeare», lo fantástico, la reflexión ensayística, el problema del lenguaje y el de la identidad.

Especialmente interesante a este respecto es la figura del «troglodita». Aunque conforme avanza la narración descubrimos que los trogloditas son en realidad los Inmortales, que abandonaron la Ciudad como al último de los símbolos, al principio se nos presentan como seres aparentemente degenerados que, en palabras del narrador, «devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra» (2009, I: 990). Son seres abandonados, rudimentarios, «infantiles en la barbarie» (2009, I: 991), a los que Marco Flaminio Rufo llega incluso a intimidar con la mágica sofisticación de sus «palabras articuladas» (2009, I: 991). Como hemos señalado más arriba, de entre todos ellos destaca un troglodita al que el tribuno romano llamará Argos antes de saber que se trata del propio Homero. Un troglodita que lo espera a las puertas de la Ciudad de los Inmortales rememorando con despreocupación un lejano pasado lingüístico:

Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan. Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que era absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura. Además, ninguna de las formas era igual a otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas. El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como si le fastidiara ese juego, las borró con la palma y el antebrazo. (Borges, 2009, I: 991)

En su original desconocimiento, el narrador plantea una hipótesis en cierto sentido evolucionista, al considerar el paso necesario por la palabra hablada antes de llegar a la escritura. En esta encrucijada de la historia, el relato de Borges se encuentra con otro célebre cuento de la historia literaria argentina: «Yzur», de Leopoldo Lugones, incluido en el libro que lleva por título *Las fuerzas*

extrañas (1906)³⁸⁵. Si desde el punto de vista teórico-científico podemos considerar que las primeras *Investigaciones lógicas* de Husserl, publicadas en 1900, establecen ya el problema del lenguaje como un hilo conductor que con diferentes planteamientos y perspectivas recorre el siglo hasta nuestros días, bien está advertir con Richard Sheppard (1991) que la noción de una crisis del lenguaje no es enteramente moderna —y mucho menos modernista— ya que a lo largo del tiempo han sido muchos los poetas que han experimentado un sentimiento de inadecuación, incapacidad o limitación lingüística. Volvamos a recordar algunos textos de Hölderlin o *El preludio* póstumo (1850) de Wordsworth, pero también, avanzando en el tiempo hacia nuestros días, la poética de Mallarmé o la *Carta de Lord Chandos* de Hoffmannsthal, a la que ya nos hemos referido en el segundo capítulo de esta tesis. La modernidad literaria se nos presenta plenamente consciente del instrumento que la hace posible, y es, como sabemos, a partir de Baudelaire, cuando las facetas creativa y crítica del escritor se disocian y se enfrentan explícitamente, cuestionando así las posibilidades y las limitaciones del lenguaje.

«Yzur» es un exponente claro de esta tradición. No en la línea de Hölderlin o de Wordsworth, sino en una senda particularmente marcada por las circunstancias contextuales e influida también por la atmósfera misteriosa de Edgar Allan Poe, las invenciones de H. G. Wells y las fantasías históricas de Marcel Schwob. De forma sintética, podríamos decir que en este relato breve se narra el intento, por parte del narrador, de enseñar a hablar a un chimpancé de nombre Yzur, adquirido en el remate de un circo. Dicho de otro modo, el hombre intenta dotar al mono del grado de humanidad del que carece: el lenguaje. Después de haber empleado sin éxito sofisticados y verosímiles métodos pedagógicos, el hombre recurre a la violencia y a la tortura. De esta manera se tornan los papeles y el mono se humaniza a costa de la deshumanización del

³⁸⁵ Para una aproximación general a los cuentos que integran este volumen, véase el estudio de Carmen Ruíz Barrionuevo sobre *Las fuerzas extrañas* incluido en la obra de referencia *El cuento hispanoamericano* (1995: 171-90), coordinado por Enrique Puppo Walker. Para una introducción al autor y a sus cuentos fantásticos, recomendamos la edición crítica de Pedro Luis Barcia editada por Castalia en 1988.

hombre, quien intenta llegar a lo más abstracto (el lenguaje) a través de lo más concreto (la violencia física).

Para tratar de entender este relato, además de la importancia del mito del autodidacta que recorre los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, debemos tener en consideración la relevancia de la cuestión lingüística en la época, incluyendo la relativamente cercana reconstrucción del indoeuropeo. Asimismo, y aunque esto nos lleve por los derroteros de otro tipo de interpretación del cuento, sin duda más extendida, no debemos olvidar el polémico interés que la obra de Darwin—especialmente *On the Origin of Species* (1859)—suscitaba en aquellos años, así como, en menor medida, las especulaciones frenológicas de Franz Joseph Gall y las consecuencias del creciente fenómeno inmigratorio en Argentina a principios de siglo³⁸⁶. Además, en el caso de «Yzur» resulta interesante destacar el estrecho vínculo entre científicismo y ficción, expresado no solo a nivel formal, a través del uso preciso del lenguaje y de un léxico pseudocientífico, sino también en el plano argumental, ya que todo el relato es un experimento en el que se pone de manifiesto la relación entre lo científico y lo experimental, siendo su máxima expresión la tendencia, frecuente también en la obra de Borges, a proponer constantes y renovadas hipótesis³⁸⁷.

Podemos incluso afirmar que Lugones situó como punto de partida para su historia la teoría involucionista, según la cual en algún momento de la Historia

³⁸⁶ Véase el artículo de Octavio Corvalán sobre «Las presuntas fuentes científicas de 'Yzur'», donde el autor señala a Richard L. Garner como posible influencia teórica en la composición del cuento (1981: 59). Como advierte Reynaldo Riva a propósito de esta hipótesis, «las teorías de este científico, que aseveró en 1892 haberle enseñado cuarenta palabras a un chimpancé, fueron refutadas poco después de ser publicadas. Más que la validez objetiva de sus ideas, a Lugones debió interesarle lo que sugerían esos experimentos. No obstante, esta atribución no es del todo segura, pues, como Borges recuerda, algunos de los cuentos de *Las fuerzas extrañas* fueron publicados en una fecha tan temprana como 1896, o sea el mismo año de aparición de *Gorillas and Chimpanzees*, el libro de Richard Garner que más habría influido en Lugones para escribir 'Yzur'» (2005: 62). Este interés, no tanto por la veracidad de las conclusiones, como por las ideas inspiradores que subyacen en el experimento, está en la base de los dos apartados que hemos dedicado en esta tesis a indagar el carácter productivo de la relación entre ciencia y especulación (véanse los epígrafes 2.1.1. «Lengua y pensamiento: la fascinación por los “niños salvajes”» y 2.1.2. «Ciencia o especulación: la desmitificación de las bestias».

³⁸⁷ «Trabajado por mi idea fija del lenguaje de los monos, agoté toda la bibliografía concerniente al problema, sin ningún resultado apreciable. Sabía únicamente, con seguridad, que no hay ninguna razón científica para que el mono no hable. Esto llevaba cinco años de meditaciones» (Lugones, 2009: 116). En su *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX* (1990), Arturo García Ramos divide los relatos de *Las fuerzas extrañas* entre los cuentos científistas, entre los que se cuenta «Yzur», y los cuentos de tema legendario.

tuvo lugar un retroceso del estado humano al estado animal. La escritora y ocultista Madame Blavatsky, quien influyó notablemente en el movimiento modernista y en cuyo pensamiento se inspiró de forma directa, muy probablemente, el mismo Lugones, escribió en su *Glosario teosófico*: «Opuestamente a lo que afirman los naturalistas modernos, el hombre no descende del mono o de algún antropeide de la presente especie animal, sino que el mono es un hombre degenerado» (s. f.: 35). Es decir, un hombre involucionado cuya falta del lenguaje, escribe Lugones al comienzo del relato, es debida a «la abstención, no a la incapacidad. 'No hablan, decían, para que no les hagan trabajar'» (2009: 115). En otro pasaje, escribe: «los monos fueron hombres que por una razón dejaron de hablar. El hecho produjo la atrofia de sus órganos de fonación y de los centros cerebrales del lenguaje; debilitó casi hasta suprimirla la relación entre unos y otros, fijando el idioma de la especie en el grito inarticulado» (Lugones, 2009: 115).

En función de este postulado antropológico, el narrador de Lugones procede en su tarea didáctica a través de diversas fases comparativas que recuerdan a las que Aristóteles remite en su *Historia animalium*. En primer lugar, compara al mono con el loro, argumentando que el aparato de fonación de Yzur no es tan diferente del humano como puede serlo el del loro, que sí puede repetir sonidos articulados. En segundo lugar, compara al mono con un «idiota», señalando que el aparato cerebral de Yzur no es muy inferior al del «idiota», que sí es capaz de articular algunas palabras. En tercer lugar, lo compara con los sordomudos, deduciendo que, como ellos, no por dejar de hablar el mono es incapaz de pensar. Y, por último, el narrador compara a Yzur con el niño, que entiende muchas palabras antes incluso de dominar el habla. En cierto sentido, el narrador-científico de Lugones se adelanta a la teoría de Chomsky (1988) sobre una gramática universal, innata, según la cual la facultad del lenguaje se encuentra, si no por encima, al menos al mismo nivel que el resto de los sistemas cognitivos de una persona. De lo cual deducimos con Lugones que el lenguaje no es tanto lo que nos permite pensar, como lo que nos permite saber que estamos pensando.

Después de acompañar a Yzur en su dificultoso aprendizaje, el lector descubre que el mono definitivamente no puede —o no quiere— hablar. No

pudiendo detenernos aquí sobre los muchos y muy hermosos matices con los que el narrador describe la agonía de Yzur, dejando a un lado incluso la frialdad del discurso científico, sí resulta imprescindible destacar una cierta apología anti-mecanicista de la educación. Si bien Yzur no logra dominar el lenguaje, la experiencia del proceso lo modifica dando lugar a lo que llamábamos «humanización». Es decir, a pesar del aparente fracaso, hacia el final del relato se opera una suerte de restauración del ser involucionado. De esta manera, leemos:

Por despacio que fuera, se había operado un gran cambio en su carácter. Tenía menos movilidad en las facciones, la mirada más profunda, y adoptaba posturas meditabundas. Había adquirido, por ejemplo, la costumbre de contemplar las estrellas. Su sensibilidad se desarrollaba igualmente; íbasele notando una gran facilidad de lágrimas. (Lugones, 2009: 121)

Tenemos al fin un primate sensible, en cierto modo reflexivo, capaz incluso de expresar ironía con su comportamiento³⁸⁸. Si aceptamos como verdadero el testimonio horrorizado del cocinero que escucha a Yzur pronunciar «verdaderas palabras» (2009: 122) y asumimos como ciertas las palabras que el simio, con una expresión tan humana que infunde horror, articula antes de morir: «Amo, agua, amo, mi amo» (2009: 126), asistimos a la entrada de Yzur en el vórtice del ser espacio-temporal y autoconsciente para el que la realidad solo puede ser aprehendida mediante conceptos. En este sentido, aunque el final del relato permanece abierto, pues las palabras apenas audibles que el mono pronuncia antes de morir pueden entenderse como la culminación exitosa del proceso o bien como un simple espejismo de la emoción del científico, el resultado objetivo del experimento queda en un segundo plano en favor de una concepción general del lenguaje como facultad necesaria, no ya para ser, sino para saber que somos, para pensar, es decir, para saberse mortal.

³⁸⁸ En «Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones», un autor como Roberto M. Scari advierte también el patetismo de la escena, pero va más allá y se atreve a destacar incluso un «elemento satírico» (1964: 184) en las observaciones del narrador.

Recordemos ahora las palabras de Madame Blavatsky acerca del mono como «hombre degenerado» o la reflexión inicial de Lugones sobre la «abstención» lingüística de los simios, y leamos estas palabras que Borges dedica a Hochigan en *El libro de los seres imaginarios*³⁸⁹: «Descartes refiere que los monos podrían hablar si quisieran, pero que han resuelto guardar silencio para que no los obliguen a trabajar» (1980: 120). No solo coinciden Borges y Lugones al apreciar esta idea, sino que en «El inmortal», cuando el tribuno romano regresa de noche a la aldea de los trogloditas, este tiene una idea que fácilmente recordará al texto de «Yzur»:

Esa noche concebí el propósito de enseñarle a reconocer, y acaso a repetir, algunas palabras. El perro y el caballo (reflexioné) son capaces de lo primero; muchas aves, como el ruiseñor de los Césares, de lo último. Por muy basto que fuera el entendimiento de un hombre, siempre sería superior al de irracionales. (Borges, 2009, I: 994)

A priori, el planteamiento de ambos enseñantes, el de Lugones y el de Borges, es muy similar. El resultado de ambos procesos, en cierto sentido, también lo es, ya que en ninguno de los casos se da el paso esperado del desconocimiento del lenguaje al dominio del mismo, sino que en ambos se ilumina esa «humanidad aborta», que diría Lugones³⁹⁰. Para ilustrar las enseñanzas de Marco Flaminio Rufo y su relación con las de «Yzur», permítasenos reproducir este extenso pasaje de «El Inmortal»:

³⁸⁹ Este libro, escrito en colaboración con Margarita Guerrero, fue publicado originalmente en 1957 con el título *Manual de zoología fantástica*, editado por el Fondo de Cultura Económica de México.

³⁹⁰ Reynaldo Riva ha realizado un análisis comparativo general entre algunos cuentos de Borges y Lugones en «Yzur, Funes y El inmortal: una convergencia metafísica» (2005). Por otro lado, pueden leerse algunos aportes interesantes sobre la presencia de Borges en la literatura de Lugones en el volumen colectivo *Galaxia Borges: vida y literatura de Jorge Luis Borges en los relatos de Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes... [et al.]*, coordinado en 2007 por Eduardo Berti y Edgardo Cozarinsky.

Fracasé y volví a fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos. Echado en la arena, como una pequeña y ruinosa esfinge de lava, dejaba que sobre él giraran los cielos, desde el crepúsculo del día hasta el de la noche. Juzgué imposible que no se percatara de mi propósito. Recordé que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar y atribuí a suspicacia o a temor el silencio de Argos. De esa imaginación pasé a otras, aún más extravagantes. Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos; pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos; pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso continuo juego de impresiones brevísimas. Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo; consideré la posibilidad de un lenguaje que ignorara los sustantivos, un lenguaje de verbos impersonales o de indeclinables epítetos. Así fueron muriendo los días y con los días los años, pero algo parecido a la felicidad ocurrió una mañana. Llovió, con lentitud poderosa. (Borges, 2009, I: 994)

Si el mono Yzur desarrolla una «gran facilidad de lágrimas», lo cual demuestra un cierto progreso en su aprendizaje, con la lluvia llega también el llanto de Argos como muestra de sensibilidad y antesala de sus primeras palabras: «*Argos, perro de Ulises*». En definitiva, tanto el troglodita —Argos, Homero, El inmortal— como el mono Yzur son seres involucionados que no se quedaron a medio camino entre el mutismo y el habla, sino que del pleno dominio del lenguaje pasaron a un silencio absoluto y, en apariencia, voluntario. En ambos casos, la vuelta al lenguaje implica el milagro de la conciencia y supone, inexorablemente, la muerte. Ambos relatos presentan un estado involucionado de la facultad del lenguaje. Sin embargo, ante el final incierto y pseudocientífico de «Yzur», el cuento de Borges, solidario con el giro lingüístico y con lo que Serna Arango denomina «mundo apalabrado», es decir, la noción del mundo como construcción lingüística y narrativa³⁹¹, propone una salida *pantextual* en la que el

³⁹¹ Para una profundización teórica sobre este tema, véase el apartado 2.2. Relativismo lingüístico y formas de construcción de nuestra tesis. Aun así, recordemos de forma

mutismo del troglodita queda justificado por el concepto de inmortalidad, que anula, a través de un «yo plural», la voz propia del sujeto individual.

En este episodio de resonancias metalingüísticas se inicia ya esa transgresión ontológica y epistemológica propia del mejor género fantástico³⁹². Para ahondar en ella interesa sobremanera señalar la subdivisión de este tercer nivel textual, que debemos al análisis de Cervera Salinas y que aporta un dato esencial a nuestra investigación. En un momento dado, en el capítulo IV, el narrador reflexiona o ensaya sobre el concepto de «inmortalidad»³⁹³ y refiere al lector su propia condición de inmortal, incluida la búsqueda desesperada del río cuyas aguas habrán de devolverle, siglos después, los efectos del tiempo y de la muerte.

Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Increíblemente, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer. (Borges, 2009, I: 997)

Shakespeare resuena en estas palabras, donde el sueño es una antesala de la muerte. También Heráclito está presente, pues la sola existencia de ese río que devuelve la mortalidad se concibe a partir de la idea de los opuestos reconciliados, que la negación del tiempo —la eternidad y la inmortalidad— favorecen hasta el extremo:

paradigmática estas palabras del lingüista Émile Benveniste: «Pensamos un universo que primero nuestra lengua modeló» (2007: 8); o estas otras del psicólogo Jerome Bruner, extraídas de su ensayo «El lenguaje en la educación»: «[...] El lenguaje no solo transmite, sino que crea o constituye el conocimiento o 'realidad'» (1998: 208).

³⁹² Además del estudio canónico de Ana María Barrenechea sobre *La expresión de la irrealidad en Borges* (1957), son especialmente pertinentes los trabajos de Alberto C. Pérez (1971) y John Sturrock (1977) por la forma en que abordan la relación que los cuentos fantásticos de Borges establecen con los conceptos de «realidad», «idealidad» y «suprarrealidad».

³⁹³ «Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse mortal» (Borges, 2009, I: 995).

Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por otra, hay uno de muy poca importancia teórica, pero nos indujo, a fines o a principios del siglo X, a dispersarnos por la faz de la tierra. Cabe en estas palabras: *Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren*. El número de ríos no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por haber bebido de todos. Nos propusimos descubrir ese río. (Borges, 2009, I: 996)

La justificación de la búsqueda, su probabilidad, se apoya en los mismos argumentos que hacen al tribuno-ensayista reflexionar sobre la identidad y la autoría. Permítasenos reproducir un pasaje, algo extenso, que sintetiza a la perfección este hecho:

Adoctrinada por un ejercicio de siglos, la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. [...] Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la *Odisea*; postulado un pazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy. (Borges, 2009, I: 995-96)

En primer lugar, el narrador expone sus ideas en torno a las consecuencias de la inmortalidad mediante un ejemplo muy general: hay quien obra el mal para que en el futuro se dé el bien. Sin embargo, cuando se trata de concretar el alcance de estas conclusiones el narrador no recurre a una situación cotidiana

cualquiera, sino a la composición, ni más ni menos, que de la *Odisea*. Un solo inmortal es todos los hombres, pero también todos los narradores son el mismo narrador. En este sentido, Carlos Rincón ha leído el relato de Borges a la luz de la «muerte del autor» barthesiana, así como de las teorías del simulacro aplicadas a la cuestión de la identidad que se desprenden del pensamiento de autores como Foucault, Deleuze, Derrida y Klosowsky. Escribe Rincón a este respecto:

Se trata pues de leer a Borges no tal como lo plantean Duwe Fokkema o Hans Robert Jauss, en calidad de fundador o figura autorizadora del posmodernismo, sino a un Borges en trance de descubrir estrategias y procedimientos narrativos que a partir de 1960 identificarán a la ficción posmoderna como parte de una práctica del simulacro. (Rincón, 2004: 20)

Una de esas estrategias narrativas es, de hecho, la que aquí estudiamos, que relaciona íntimamente a la ficción con el discurso crítico. Esto permite a Rincón relacionar dichos procedimientos con textos clave en esta materia como son *Pale Fire* (1969) de Nabokov o *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco: ficciones que sitúan la investigación literaria en el núcleo del relato. Por su parte, Vicente Cervera (2014: 28), gran conocedor de esta línea interpretativa metatextual a la que apuntan también Christ (1969), Jullien (1994) o MacAdam (2000), advierte que la prospección que vincula a Borges con las teorías del simulacro no debe obviar una lectura en sentido opuesto, que lo emparente de forma equilibrada con la tradición ya comentada del relato-marco, el *manuscrit trouvé*, Sterne, Cervantes, Shakespeare e incluso el propio Homero.

Volviendo a «El inmortal», cabe señalar que no es irrelevante que el cambio a nivel discursivo que se obra en el capítulo V del relato, aun cuando este sea una evidente continuación del resto, se de a partir del momento en que el narrador protagonista recupera su mortalidad. El cambio es de naturaleza hermenéutica, autocrítica, y la crítica necesita, para ser, de la variación y la multiplicidad: necesita del tiempo. En este punto el narrador ya no refiere su propia historia, sino que se eleva sobre ella para analizarla y referir sus

impresiones. El romano Flaminio Rufo pasa sin solución de continuidad a ser el propio Joseph Cartaphilus, que habría escrito y revisado la historia y se la habría ofrecido a la princesa de Lucinge incluida entre las páginas de la *Ilíada* de Alexander Pope. Recordemos: «un solo hombre inmortal es todos los hombres» (Borges, 2009, I: 995-96). Borges pone en funcionamiento un recurso común de la ficción crítica, como es aplicar en la práctica del relato ficcional las ideas críticas y teóricas que en el mismo se exponen. Si en «El inmortal» se problematiza la cuestión de la autoría no es solo de forma teórica, reflexiva, como haría cualquier metaficción, sino que se aplica a nivel diegético mediante la superposición de voces narradoras³⁹⁴.

Después de unos puntos suspensivos que denotan un evidente lapso temporal, el narrador declara:

He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aún en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria... Creo, sin embargo, haber descubierto una razón más íntima. La escribiré, no importa que me juzguen de fantástico. (Borges, 2009, I: 997)

Esa razón íntima, referida a un texto, es la razón que mueve al discurso crítico y que aquí cobra un cariz muy particular. A las lecturas textuales o metatextuales

³⁹⁴ Se trata de mantener la coherencia interna entre modos de expresión e ideas expresadas. Vila-Matas ha hecho lo propio en varios de sus textos, como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Una casa para siempre* (1988), «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones» (incluido en *Desde la ciudad nerviosa*, 2000), *El mal de Montano* (2002), «Chet Baker Piensa en su arte» (incluido en el libro homónimo, 2011), *Mac y su contratiempo* (2017) o *Esta bruma insensata* (2019). Concretamente en «Chet Baker...», el autor hace explícita a través del narrador su intención de acoplar el texto y el procedimiento con que ha sido construido: «¿Acaso este mismo texto o murmullo nocturno no es el procedimiento mismo y sustituye a la obra? Si un hipotético lector, un día casualmente, lo leyera y hubiera conseguido heroicamente llegar hasta este párrafo, se habría hecho ya con la mejor prueba de que el estilo combinatorio de Finnegans & Hire puede ser incluso un procedimiento eficaz para sustituir por su cuenta y riesgo el concepto de obra y comenzar a reinventar el arte» (2011: 270).

que se han hecho de este relato, Cervera Salinas incorpora el concepto de la anamnesis platónica, lo cual recoloca el mito de la inmortalidad en el pleno dominio de lo literario. La inmortalidad de las almas de la gnoseología de Platón tiene en este cuento su correlato textual, pues, «si conocer es recordar lo olvidado en un plano metafísico [...], referir un ‘nuevo’ argumento, en el plano de la creación artística, no es más que reescribir lo ya escrito, y leerlo no es en fin sino desvelar su esencia de reescritura: leer es rememorar lo ya leído, pues desde Homero todo está ya, de algún modo (de un ‘eterno modo’) ‘dicho’» (2014: 26).

Esto nos permite recuperar las reflexiones anteriores sobre el existencialismo textual de Borges y establecer una cadena que va de la metafísica al discurso crítico. En «El inmortal» hay una introducción, hay notas a pie de página³⁹⁵ y hay una postdata que da cuenta de la posterior fortuna crítica del texto: «Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A Coat of Many Colours* (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero» (Borges, 2009, I: 998). Es sabido que esta referencia es apócrifa, pero no es la única, pues la nota incluye —en un ejercicio típicamente borgeano— una caótica enumeración de referencias bibliográficas indistintamente reales e inventadas³⁹⁶. El título atribuido a Cordovero engloba significativamente al resto, en un guiño irónico que sitúa en el plano del escepticismo los recursos de autoridad propios de la crítica académica.

Castany Prado (2012: 481 y ss) ha estudiado el escepticismo de Borges a partir del sinsentido que la simbología de la biblioteca encierra como espacio del conocimiento. Nosotros refrendamos este argumento respecto del modo de composición que Borges utiliza para escribir muchos de sus ensayos y notas críticas, apelando a las autoridades de su biblioteca personal con la natural

³⁹⁵ Una de ellas dice, como sacaba de una verdadera edición crítica: «Hay una tachadura en el manuscrito; tal vez el nombre del puerto ha sido borrado» (Borges, 2009, I: 997).

³⁹⁶ El recurso de la bibliografía —apócrifa y verídica— ha sido empleado por Vila-Matas en textos como su célebre *Historia abreviada de la literatura portátil*, de 1985.

arbitrariedad, parcialidad y creatividad que esto implica³⁹⁷. Lo mismo puede aducirse de su interés por las enciclopedias³⁹⁸. De hecho, para Alan Pauls la enciclopedia es «el modelo por excelencia del libro borgiano: un *libro-biblioteca*, es decir: un libro que reproduce a escala, en un formato relativamente portátil, la lógica que gobierna el funcionamiento de una biblioteca» (2002: 91). Pero, ¿cuál es esa lógica? ¿Qué lógica comparten la biblioteca y la enciclopedia? En principio, como se sabe, ambas son representaciones de la totalidad y la universalidad. Sin embargo, como bien ha señalado Pauls, también «ponen en juego la relación equívoca, siempre al borde de la inestabilidad, que existe entre el orden y el caos, la necesidad y el azar, la razón y la insensatez» (2002: 93). Nosotros, más que «equívoca», proponemos hablar de una relación dialéctica, pues la escritura de Borges propicia, como hemos visto, la reconciliación de esos opuestos.

En el ensayo que Alan Pauls dedica a la presencia de la «Biblioteca» en Borges, leemos:

El epíteto, en la mayoría de los casos, es usado como sinónimo de «erudito», de «culto», y casi siempre insinúa una objeción o una denuncia: el «enciclopedismo» borgeano como exhibicionismo cultural, como ostentación de autoridad, incluso como pedantería. [...] Sin embargo, saltando de un autor a otro, barajando

³⁹⁷ «La biblioteca paterna es la fuente de todas las lecturas infantiles de Borges. O mejor: de todas las lecturas de Borges, así, a secas, porque el elenco de libros que el escritor devora durante la primera década del siglo es más o menos el mismo que lo acompañará siempre» (Pauls, 2002: 89). Aunque Alan Pauls lleva quizá al extremo esta apreciación, en la biblioteca del padre están ya Twain, Wells, Poe, Stevenson, Dickens, Cervantes, las *Mil y una noches* de Burton, Shelley, Keats, Swinburne, Shakespeare, Dante o las enciclopedias *Chambers* y *Britannica*. En otro lugar, el poema «Junio, 1968» incluido en *Elogio de la sombra*, Borges escribe estos célebres versos: «Ordenar bibliotecas es ejercer, / de un modo silencioso y modesto, / el arte de la crítica» (2010, II: 636). Esta es sin duda una forma de entender la crítica literaria a partir de su radical convencionalismo y arbitrariedad, pues existen tantos modos de ordenar bibliotecas como bibliotecarios pueden existir.

³⁹⁸ Preguntado por Antonio Carrizo sobre los libros de su biblioteca, Borges contesta: Tengo ante todo —según dicen mis detractores, que dicen la verdad— enciclopedias. Me gustan mucho las enciclopedias. Tengo la *Británica*, tengo el *Brockhaus*, y debería tener otras. Tuve la enciclopedia *Meyer* también, la enciclopedia *Chambers*. Tengo el *Bompiani* que usted me regaló. Creo que son la mejor lectura. Sobre todo para un hombre, digamos, semiinstruido como yo. Puede aprender mucho en las enciclopedias. Si yo tuviera que vivir en una isla desierta me llevaría una enciclopedia» (Carrizo, 1997: 298).

bibliografías exóticas, surfeando entre lenguas, culturas y formas de saber heterogéneas, multiplicando las fuentes de un problema y las citas que lo ilustran, enhebrando épocas, tradiciones y mitologías diversas con el recorrido de un solo concepto, lo que Borges hace no es *exactamente* mostrar todo lo que posee, sino más bien poner en evidencia la radical *inestabilidad* que afecta a toda relación de propiedad con el saber y la cultura. (Pauls, 2002: 92)

La biblioteca, la enciclopedia o incluso el lenguaje, que comúnmente entendemos como formas sistemáticas, complejos y enormemente abarcadoras, revelan en los textos de Borges su carácter eminentemente promisorio, potencial, imposible de consumir. El libro es inagotable porque es siempre de arena: se está haciendo con lo ya hecho y se seguirá haciendo infinitamente. Sin embargo —y tomando también la reflexión previa de Castany sobre el escepticismo resultante de su relación con el saber bibliotecario—, dada su inestabilidad, mutabilidad y parcialidad, conviene insistir en que, si transferimos esta inestabilidad en su relación dialéctica con la cultura y el saber bibliotecario, lo que hallamos es justamente el paralelo *textual* de lo que supone una concepción existencial del mundo: el mundo no nos brinda ese saber absoluto, y la parcialidad de lo existente (tiempo y mortalidad incluidas) nos afantasman y dejan inermes ante la realidad (de ahí el escepticismo, propio también de los existencialistas ante la explicación *divina* o religiosa del mundo). Esa parcialidad es la misma que hallamos en el dominio del existencialismo textual: no podemos dominar todo ese saber ni saber tampoco quiénes somos en un mundo gráfico, multigráfico, donde vivimos como *lectores* y como *leídos*. Si aceptamos que es imposible *saber*, debemos convenir al mismo tiempo que no es imposible saber que al menos creemos en esa transferencia de planos: el culto del libro no nos hace menos parciales ni más libres (en el sentido de liberarnos de las ataduras y de las sombras), pero nos instala en una realidad en la que, al menos, podemos sentirnos inmersos, partícipes, cómplices e incluso creadores al tiempo que

creados, como los jugadores de ajedrez, como el rabino que creó al Gólem, como el hombre que creó a su discípulo en «Las ruinas circulares»³⁹⁹.

En el capítulo primero de esta tesis hacíamos referencia a la tríada creación, combinación y recreación que se desprende necesariamente del carácter arbitrario de la materia verbal con que el escritor trabaja. Sin embargo, es ahora, llegado este punto, cuando podemos advertir con mayor claridad la manera en que la arbitrariedad del signo y su relación con la combinatoria penetran la idea misma de una historia de la literatura sin autores como la que Borges elabora en los textos que venimos comentando, y que se toca de cerca con las célebres propuestas de Valéry o de T. S. Eliot. El tema de la desaparición del autor que Maurice Blanchot repensó en sus textos y que autores como Robert Walser elaboraron literaria y existencialmente reaparece de distintas formas y en distintos niveles en el cuento de Vila-Matas «El arte de desaparecer», incluido en *Suicidios ejemplares* (1991), y en las novelas *Una casa para siempre* (1988), *El mal de Montano* (2002), *Doctor Pasavento* (2005), *Dublinesca* (2010) y *Esta bruma insensata* (2019), para certificar con Borges que el «nombre» bajo el que nuestra cultura apuntala los temblores de la identidad no es más que una opción⁴⁰⁰.

Retomando la cuestión del enciclopedismo, Alan Pauls escribe: «El enciclopedismo de Borges ya no sería estrictamente una veleidad, un lujo ostensible, sino más bien la práctica sistemática de cierta *ficción* del saber y la cultura universales que se llama «enciclopedia» (2002: 92). El epílogo que

³⁹⁹ Véase el apartado 3.1.1. «El mundo y la *imagen del mundo*», donde ya esbozamos algunos aspectos teóricos que son clave para entender mejor esta cuestión.

⁴⁰⁰ La tendencia de Vila-Matas a enmascarar, diluir o suplantar la identidad de sus personajes es de sobra conocida. En «Bastian Schneider» tematiza con ironía el origen de esta pulsión cuando escribe: «Me acuerdo de cuando por primera vez me pregunté qué había en un nombre, qué había en ese nombre que de niño me habían dicho que era el mío. Y también me acuerdo de cuando de niño cambié mi apellido Schneider por el de Dietrich y me dijeron que ese apellido no era el mío» (2017b: 443). A la luz de nuestro análisis, no es casual que el relato «La memoria de Shakespeare», junto al *Quijote* de Cervantes, sea el hipotexto incuestionable de *El mal de Montano*, donde el narrador, que se multiplica hasta difuminarse, queda completamente desautorizado. Ya vimos otras formas de desautorización del narrador en *Bartleby y compañía*, y podríamos verlas también en *Doctor Pasavento*, donde el narrador se comporta como un auténtico lunático. El tema de la desaparición del sujeto está en Vila-Matas indisolublemente ligado al de la desaparición de la literatura, como demuestran las novelas *Bartleby y compañía* o *Dublinesca*, o el trabajo inspirador de Aaron Hillyer en *The Disappearance of Literature Blanchot, Agamben, and the Writers of the No* (2013).

Borges añade a *Otras inquisiciones* (1952) —seguramente su libro más abiertamente crítico junto a *Discusión*, de 1932⁴⁰¹— es tremendamente revelador. Para poder captar la sutileza de su ironía merece la pena reproducir íntegramente el pasaje al que nos referimos:

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitada, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol.

Quiero asimismo aprovechar esta hoja para corregir un error. En un ensayo he atribuido a Bacon el pensamiento de que Dios compuso dos libros: el mundo y la Sagrada Escritura. Bacon se limitó a repetir un lugar común escolástico; en el *Breviloquium* de San Buenaventura —obra del siglo XIII— se lee: *Creatura mundi est quasi quidam liber in quo legitur Trinitas*. Véase Etienne Gilson: *La philosophie au moyen âge*, páginas 442-464. (Borges, 2010, II: 136)

Es llamativo cómo Borges divide este breve texto en dos partes: una destinada a comentar su contenido y otra a corregirlo. En la primera, donde da cuenta de sus impresiones, él mismo habla de un «escepticismo esencial» y expone su conocido argumento sobre el valor estético de la filosofía y de la teología. En la segunda, en cambio, Borges centra sus esfuerzos en ofrecer al lector la precisión exagerada de un dato tangencial. Decir «exagerada» no es caprichoso, sino que el término lo ampara la conocida tendencia de Borges a utilizar títulos apócrifos, referencias cruzadas o distintas enunciaciones de un limitado número de «fábulas o metáforas», como escribe él mismo en este epílogo. Si un

⁴⁰¹ En los textos que conforman *Otras inquisiciones*, Borges lleva hasta sus últimas consecuencias los postulados literarios que comienza a elaborar en *Discusión*, alimentando esa fluidez intergenérica que caracteriza con mayor determinación los textos agrupados bajo el marbete de la ficción crítica.

razonamiento o un sistema filosófico puede ser estimado por lo que encierra de maravilloso, ¿qué importancia puede tener la atribución desplazada de un lugar común escolástico? Desde el punto de vista del contenido, ninguna; desde su condición de *texto*, muchísimas.

En favor de este escepticismo, para cuyo estudio en profundidad remitimos de nuevo al trabajo de Bernat Castany Prado (2012), baste añadir la cita que abre la particular biografía⁴⁰² de *Evaristo Carriego* que Borges dio a la imprenta en 1930. Las palabras son de Thomas de Quincey y dicen lo siguiente: «...a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered» (Borges, 2009, I: 209)⁴⁰³. Además de referirse directamente a *Evaristo Carriego*, libro algo errático sobre la vida de un poeta popular, amigo de la familia Borges, y a su estructura «astillada», las palabras de De Quincey definen a la perfección el modo en que Borges se relaciona con la verdad, también y muy especialmente cuando ejerce la crítica literaria u otros modos de pensamiento y escritura afines a ella, como la biografía literaria. En el prólogo a *Evaristo Carriego*, agregado a la edición de las *Obras completas* de 1955, Borges enumera algunas de las premisas o cuestiones que motivan el libro, y escribe: «A estas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo» (2009, I: 211). Si se quiere, este es un argumento más en favor de la ficción crítica como modelo escritural híbrido de implicaciones al mismo tiempo estéticas e investigadoras.

Sin embargo, el escepticismo borgeano se equilibra con su culto al libro como objeto sagrado y con la concepción, ya comentada, del universo como libro⁴⁰⁴.

⁴⁰² Además del hecho de que Borges se decida a escribir sobre la vida de un poeta popular y prácticamente desconocido, como Evaristo Carriego, en *An Autobiographical Essay* Borges (1970: 234) comenta que tras comenzar el libro fue consciente de que cuanto más escribía menos le interesaba su héroe, y lo que empezó siendo una simple biografía se convirtió en la manifestación de su creciente interés por el viejo Buenos Aires.

⁴⁰³ Borges extrae estas palabras de los *Writings* (XI, 68) del escritor británico, cuya traducción al español sería la siguiente: «un modo de verdad, no una verdad coherente y central, sino angular y astillada». En *Borges. Realidad y simulacro*, Daniel Balderston se detiene sobre estas mismas palabras y escribe: «De Quincey hace la famosa distinción entre 'literatura del conocimiento' y 'literatura del poder'. El paisaje del cual proviene esta cita, un comentario sobre el *Ensayo sobre el hombre*, observa la falta de coherencia o de principios de organización en el pensamiento de Pope, y luego pasa al argumento de que la misma naturaleza fragmentaria de su escritura es la fuente de su brillo y su verdad» (2000: 109).

⁴⁰⁴ Véase al respecto el excelente artículo de Vicente Cervera «El culto de los libros, el culto de Borges», publicado en 2017 en la revista *Estudios Románicos*. Allí, el crítico borgeano desarrolla algunas cuestiones sobre el «existencialismo textual» aplicándolas de modo central a su lectura

Esto bien pudiera parecer una contradicción irresoluble, pero a esa concepción del propio universo como libro hay que añadir la teorización genuinamente moderna de la movilidad del sentido de los textos y de la semiosis diferida, como vimos al estudiar los procesos de lectura e interpretación. En Borges no se da ya el mundo-libro medieval del que hablan Francis Bacon y el *Breviloquium* de San Buenaventura —con su simbología decodificable—, aunque es cierto que en el escritor argentino pervive la esperanza de que el arte y la literatura puedan de algún modo fijar una verdad. Estas actividades creativas son las «esperanzas y utopías», los provisorios «esquemas humanos» de los que habla Borges en su ensayo sobre el lenguaje analítico de John Wilkins⁴⁰⁵.

Como hemos visto en el apartado anterior, la inmortalidad anula la identidad y al mismo tiempo la fija, favoreciendo la reconciliación de los opuestos que también permite a Borges salvar la contradicción entre un escepticismo axial y su culto al libro y al conocimiento en general, entre lo finito y lo infinito, el orden y el caos, lo cerrado y lo abierto, el silencio y la escritura. «Siempre me he forzado a la contradicción para evitar conformarme con mi propio gusto» (2011: 247), escribe Vila-Matas en «Chet Baker...».

El problema de la identidad, desde el punto de vista de la crítica literaria, supone una traba relacionada estrechamente con el escepticismo. La crítica literaria necesita la figura del crítico, es decir, necesita su autoría y su autoridad, pues ambas son garantes privilegiadas de la validez de sus juicios. Para que esa «traba» no suponga un problema, la ficción crítica trabaja sobre ella, convierte el escepticismo en su mejor herramienta, rechaza las interpretaciones esencialistas y abre espacio para el juego, la parodia y la ironía mediante enunciados de

del ensayo borgeano «Del culto de los libros» (*Otras inquisiciones*). Además, como núcleo de su argumento, Cervera analiza precisamente la articulación en la poética borgeana del escepticismo, por un lado, y la fe en el libro, por otro: «Ignoramos si Borges hubiese admitido en su fuero interno el argumento místico que recoge en esa gradación del culto al libro ejemplarmente diseccionada en su ensayo. Pero en todo caso, es evidente que participa del culto a la textualidad que está en su base y que fue el sentido último de su vida» (2017a: 59).

⁴⁰⁵ Recordemos la tercera estrofa del poema «Arte poética», donde se intuye esa secreta esperanza: «Ver en el día o en el año un símbolo / de los días del hombre y de sus años, / convertir el ultraje de los años / en una música, un rumor y un símbolo» (Borges, 2010, II: 335).

carácter tropológico. Por ello, la ficción crítica es en sí misma una forma-metáfora; un género que condensa con precisión la contradicción entre:

1) Los límites del lenguaje y, por ende, de la literatura como forma de representación y conocimiento de la realidad.

2) El empeño o las esperanzas del escritor por fijar y aprehender esa realidad.

Son las formas de la crítica, por un lado, y el escepticismo que motiva y justifica la irrupción de la ficción, por otro. Para lograr este efecto, el texto opera mediante estrategias externas como el desplazamiento de los contextos o incluso de los soportes de edición y publicación, como ocurre en el relato de Borges «El acercamiento a Almotásim», en las entrevistas inventadas por Vila-Matas para la revista *Fotogramas* o en los textos «¿Existe realmente Borges?» y «Chet Baker piensa en su arte»⁴⁰⁶, o internas, como la anulación o el tratamiento ambiguo de las referencias de autoridad, como en el caso de *Historia abreviada de la literatura portátil* o del relato «El inmortal», y la puesta en abismo del sentido (en *El viaje vertical*, *Mac y su contratiempo* o «Pierre Menard, autor del Quijote»).

La fascinación y el escepticismo con que Borges y Vila-Matas manejan las formas del archivo —la biblioteca, la enciclopedia, la historia de la literatura, el lenguaje o internet— es de naturaleza ambivalente. Estas realidades «de segundo grado», que comentan, explican y complementan una presunta realidad textual de primer grado —una realidad más real— son elevadas por ambos autores al rango de única realidad posible, al cortocircuitar las conexiones referenciales y evidenciar precisamente su carácter arbitrario o espurio (falso, fingido, ficticio), como veíamos detalladamente en el capítulo anterior al señalar los distintos «puntos de vacío» sobre los que Vila-Matas construye la narración de *Bartleby y compañía*⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Además de en *Bartleby y compañía*, cuya filiación genérica, como vimos en el capítulo anterior, depende a malas penas de un delgado hilo narrativo y del hecho de haber sido publicado como novela en la colección de narrativa de la editorial Seix Barral.

⁴⁰⁷ Así se entienden mejor las palabras de Sylvia Molloy, que bien podrían aplicarse a la literatura de Enrique Vila-Matas, cuando llama la atención sobre el uso de la cita en su doble sentido, como referencia, pero también como encuentro, como invocación de presencias y afinidades electivas: «No sorprende que en las ficciones de Borges abunden las sociedades secretas, las sectas, los

Retomando la analogía entre interpretación y traducción que hemos desplegado en distintos puntos de este trabajo, conviene recordar ahora el comentario que Alan Pauls dedica a la subversión borgeana de los grados del discurso:

A primera vista, la tarea de traducir traduce y simplifica de un modo casi pedagógico la estructura parasitaria: hay un autor (un artista) y un traductor (un subartista); hay un original (primero) y una traducción (segunda); hay una lengua (del) original y otra de traducción; la traducción depende (se alimenta) del original: la existencia de la traducción presupone la del original, pero no a la inversa. En Borges, sin embargo, nada es como parece. Los traductores de Borges (los personajes que traducen *en* sus ficciones, los traductores leídos por Borges, el Borges traductor de Faulkner, de Virginia Woolf, de Joyce o de Kafka) son siempre díscolos, irrespetuosos, arbitrarios; en una palabra: *impertinentes*. Ponen en cuestión no solo los términos de la estructura parasitaria (qué es el original y qué la versión, en qué medida la primera es primera y la segunda segunda) sino, sobre todo, la pertinencia de la estructura misma. (Pauls, 2002: 106)

Por un lado, en los textos de Borges y de Vila-Matas opera una suerte de parodia de la crítica literaria convencional o académica, que tradicionalmente entiende la existencia de un texto primero, original, del que deriva, mediante la interpretación y el comentario, un sentido genuino y privilegiado. Además de títulos como los citados «Pierre Menard...» o *Historia abreviada...*, en esta línea que podríamos denominar paródica se encuentran también ficciones críticas de otros autores contemporáneos como Vladimir Nabokov, que dedica su novela *Pale Fire* (1962) a reproducir y glosar el poema de 999 versos titulado «Pálido Fuego», escrito por el ficticio John Shade y comentado por su vecino (y académico) Charles Kinbote, autor del prólogo, las notas y el índice que acompañan al manuscrito de Shade. Por su parte, el narrador y crítico italiano

congresos, que su último libro se titule *Los conjurados*. Su obra congrega a los miembros de una cofradía no menos extraña o precaria que la de sus ficciones, la cofradía de los 'oscuros amigos' [...] dedicados al tráfico de textos. Borges practica la cita en su doble sentido, a la vez referencia y encuentro» (1999, 276). Y esta, sin duda, es otra marca de su «existencialismo textual».

Giorgio Manganelli dedicó su libro *Nuovo commento*, de 1969, a glosar un texto invisible o inexistente del que, a diferencia de *Pale Fire*, el lector no tiene noticia, mientras que el autor polaco Stanislaw Lem continúa esta trama de lecturas apócrifas, aunque de forma mucho menos abstacta que Manganelli, en sus libros *Vacío perfecto*, de 1971, y *Magnitud imaginaria*, de 1972. En el primero, Lem analiza dieciséis libros imposibles, mientras que el segundo volumen lo componen cinco prólogos que esconden relatos de ciencia ficción. A *Magnitud imaginaria* —notablemente más narrativo que *Vacío perfecto*— se aproxima la obra de Roberto Bolaño *La literatura nazi en América* (1996), donde el autor chileno reúne un compendio de autores apócrifos de ideología fascista. Este libro de Bolaño guarda muchas e interesantes similitudes con *Historia abreviada de la literatura portátil*, y al mismo tiempo se emparenta con el extenso prólogo que Lem dedica en *Magnitud imaginaria* a una improbable «*Historia de la literatura bítica*, en cinco volúmenes», dando cuenta incluso de la segunda edición ampliada del libro⁴⁰⁸.

Antes que todos estos autores, Jorge Luis Borges había tratado ya la creación de libros apócrifos o abiertamente imposibles —racionalmente inconcebibles— como el famoso «libro de arena». El ejercicio crítico que un autor elabora respecto de estos libros inexistentes es sin duda una ficción crítica, pero cabe señalar, una vez más, que lejos de permanecer en un plano lúdico, estos experimentos responden a preocupaciones ontológicas y epistemológicas que, en muchas ocasiones, tienen que ver con la llamada crisis del lenguaje y sus derivados temáticos, como la imposibilidad de la escritura⁴⁰⁹.

Por otro lado, y de aquí proviene la naturaleza ambivalente a la que nos referíamos antes, el discurso crítico, que aparece deslegitimado mediante la ironía y el juego entre referentes históricos y apócrifos, se posiciona en un lugar

⁴⁰⁸ Recordemos, además, el ingenioso *Diccionario jázaro* (1984) del escritor y profesor serbio Milorad Pavić, que estructura su intriga en palabras ordenadas por orden alfabético con sus referencias, fuentes y apéndices. Este libro, que apareció en dos versiones distintas, masculina y femenina, diferenciadas tan sólo en unas líneas, recibió el premio N.I.N., la más importante distinción literaria de la extinta Yugoslavia, y se publicó en español en 1989 en la traducción de Dalibor Soldatic.

⁴⁰⁹ Algunos títulos que ejemplifican esta cuestión serían *Por qué no he escrito ninguno de mis libros* (1986), de Marcel Bénabou, o *Los libros que nunca he escrito* (2007), de George Steiner.

central, apropiándose del texto *original* como sucede abiertamente en *Bartleby...*, y de forma aún más ilustrativa en el relato de Rodolfo Walsh «Nota al pie», incluido en *Un kilo de oro* (1967), donde la nota invade literalmente el cuerpo del texto y se erige elemento principal de la narración. ¿Acaso lo que se dice sobre un texto, su interpretación, forma parte inherente del mismo? ¿Acaso un texto y su comentario son la misma cosa?

4.2. *El existencialismo textual de Vila-Matas*

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato;
empieza, aquí, mi desesperación de escritor.

«El Aleph», *El Aleph*

J. L. BORGES

Siempre quise *ser* o escenificar ese título.

Perder teorías

E. VILA-MATAS

4.2.1. **Leer el espacio, habitar el texto, reescribir el mundo**

Vivir es pasar de un espacio a otro sin golpearse.

Especies de espacios

G. PEREC

Si pensamos estos temas a partir del giro lingüístico cuya chispa encendieron los pensadores alemanes Hamann, Herder y Humboldt, y más tarde avivaron

Barthes, Derrida o Rorty, la cuestión del cosmopolitismo que mencionábamos en el capítulo anterior puede plantearse dentro de los términos del existencialismo textual de Borges para leer, desde ahí, la compleja y renovadora poética vilamatiana. Sabiendo que fue Séneca quien acuñó la repetida divisa «mi patria es todo el mundo»⁴¹⁰, nos atrevemos a ensayar para Vila-Matas un mundo construido textualmente y una patria que es el lenguaje; el lenguaje literario que comparte con los personajes que inventa y los autores que admira —aquellos que dice o no dice admirar—, y proponemos hacer extensible a la comprensión de su obra el existencialismo textual como clave interpretativa, «según la cual el referente textual y su permanente correspondencia en el proceso de escritura desplazan por su importancia y consciencia cualquier otro nivel de recreación en la obra escrita» (Cervera Salinas, 2017: 44). No en vano es sobre el lenguaje que se asienta ese «macrotexto» de la literatura que funciona al mismo tiempo como mapa y territorio por el que se mueven los escritores de este nuevo cosmopolitismo: autores apátridas e internacionales.

La preocupación por el lenguaje y sus derivados —en este caso, la literatura— permite la concepción de una comunidad de escritores difícilmente adscribirles a sus respectivas naciones, escritores cosmopolitas que hacen de su conciencia crítica hacia el proceso de escritura una nueva lengua franca. ¿Pero acaso puede el *langage* tender los puentes que la *langue* dinamita? Vila-Matas así lo ha demostrado en algunas de sus novelas-comunidad, como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1986) o *Bartleby y compañía* (2000), ficciones en las que reúne a escritores de todo el mundo y crea linajes más o menos insospechados, en una suerte de comunidad anárquica y autosuficiente a la que rebautizar como «tradición». Los autores allí reunidos son los precursores del personaje Bastian Schneider: habitantes del interminable texto de la historia de la literatura⁴¹¹.

⁴¹⁰ Escribe Séneca en una de sus cartas a Lucilio: «Necesario es vivir persuadidos de que no hemos nacido para quedar fijos en un punto determinado: mi patria es todo el mundo» (Séneca, 1884: LVIII).

⁴¹¹ «Me llamo Bastian Schneider y entiendo que la realidad la forman cientos de códigos y de narrativas superpuestas, toda clase de ficciones que vienen de otras ficciones, que a su vez vienen de otras. No creo estar diciendo algo que no se haya dicho ya» (Vila-Matas, 2017b: 433).

Precisamente, Borge se inscribe en esa tradición o red de textualidades como una imagen —un símbolo, si se quiere— que como cualquier otro signo puede ser leído e interpretado. Para el lector contemporáneo, Borges es mucho más que el autor de un conjunto de textos de grandísima calidad. Como para él lo fueron Walt Whitman o Paul Valéry, Borges es, en sí mismo, un texto que excede la «ilusión del yo» (Borges, 2010: II 114), y cuyas huellas pueden rastrearse en gran parte de la literatura contemporánea universal, por lo que en muchos casos puede resultar tópico e incluso abiertamente infructuoso limitarse a leer la influencia de Borges en uno u otro escritor. Aun con todo, la impronta general del ingenio porteño en la escritura de Vila-Matas no es a estas alturas ningún secreto (Santos, 2015; Aranda Silva, 2017).

Aunque el uso de la cita literaria o el tratamiento de temas comunes como la falsificación o la impostura son algunos de los rasgos que con mayor frecuencia ha destacado la crítica, a nuestro parecer es la «lectura estratégica» y la capacidad que ambos autores le imprimen para abolir fronteras lo que realmente conecta sus poéticas. Es una forma de mirar y de leer, una forma de trasfigurar y modificar con la lectura. De hecho, si nos servimos de la noción de existencialismo textual ha sido principalmente para destacar la conversión del mundo *real*, por parte de Borges y Vila-Matas, en un extenso territorio poblado de signos y de ficciones en el que solo hay cabida para una participación activa, una lectura recreativa, una hermenéutica poética.

La cosmovisión textual y la modalidad literaria de la ficción crítica —punta de lanza, a nuestro parecer, de la poética vilamatiana— alimentan un vínculo inquebrantable, así como el procedimiento de la lectura modificadora —la que pone en práctica de forma específica el narrador de *Mac y su contratiempo* (2017)—, es el síntoma fundamental del existencialismo textual, una enfermedad literaria a la que Vila-Matas parece haber rebautizado irónicamente con el título «mal de Montano». Leamos estas palabras del narrador de la novela homónima:

Me habría encantado ser visitado por los recuerdos personales de Alan Pauls, por los recuerdos del día en que escribió «Segunda mano», un capítulo de su libro *El factor Borges*. Hay en lo que acabo de decir un claro deseo, en el fondo menos

extraño que el deseo de ser piel roja de Kafka. Lo que a nadie debe sorprender es que admire «Segunda mano», pues se trata de una reflexión especialmente aguda en torno del parasitismo literario del Gran Borges, en torno a un tema —el del vampirismo libresco— que en las calles de Nantes me había mantenido muy inquieto y preocupado y que se solucionó de golpe al convertirme en parásito literario de mí mismo, descubrimiento feliz que tal vez podría haberme llegado antes de haber sabido aquel día de la existencia de *El factor Borges*, libro que encontré la semana pasada aquí en Barcelona en casa de Rodrigo Fresán. (Vila-Matas, 2002: 119)

En este fragmento de *El mal de Montano*, el narrador, pocas páginas después de haber hojeado *El Aleph* de Borges, comenta su lectura de *El factor Borges*, el lúcido ensayo de Alan Pauls sobre el autor porteño, y descubre la confluencia entre la identidad y la diferencia, entre lo mismo y lo otro, y en un recorrido circular de apenas unas cuantas líneas descubre a los lectores la existencia de «uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos» (Borges, 2010, II: 1066), es decir, un Aleph donde caben todos los planos de la ficción: los textos del «Gran Borges» (*La memoria de Shakespeare*, en este caso), la lectura que realiza el narrador de los textos de Borges, el libro de Pauls sobre Borges, el capítulo «Segunda mano» del libro de Pauls sobre Borges, la lectura que realiza el narrador del libro de Pauls sobre Borges, el paseo del narrador por las calles de Nantes, y la relación entre el libro de Pauls y Rodrigo Fresán (autor real y presunto dueño del libro. Con muy pocas palabras y con una habilidad narrativa extraordinaria para dibujar la estructura vertiginosa de la *mise en abyme*, Enrique Vila-Matas describe un Aleph que muchos llaman intertextualidad y que sin duda tiene vocación cosmopolita.

Pero este fragmento quizá parezca solo una muestra caprichosa de lo que queremos explicar. Lejos de ello, es clave para iniciar el recorrido de una lectura *existencialista textual* de tres importantes novelas de Vila-Matas que servirán de ejemplo para construir sobre su análisis nuestra noción de «ficción crítica». Por ahora, para justificar la presencia del existencialismo textual en Vila-Matas, estudiaremos el tratamiento que el autor hace del espacio en tres de sus novelas: *Kassel no invita a la lógica*, *Doctor Pasavento* y *Dublinesca*, tratando de aislar

aquellas isotopías que demuestran la vinculación de Vila-Matas con la cosmovisión anteriormente expuesta. Partiendo de una analogía general entre la mente como conjunto de procesos cognitivos y el texto como sistema de signos codificados, trataremos en este punto de dilucidar en estos textos el tema de la ciudad como *cosa mentale*. Para ello habremos de asumir que el texto como trama o tejido se desarrolla conceptualmente dentro de unas coordenadas espaciales antes de adquirir la duración propia de la narración o discurso literario⁴¹². Como entramado lingüístico, el texto se expande como una suerte de mapa o laberinto cuyas partes se hayan coherentemente relacionadas entre sí, así como en ese espacio intelectual que entendemos por «mente» tiene lugar la interacción de determinados procesos complejos como son el pensamiento, la memoria o la percepción.

En su introducción a *El imperio de los signos*, la obra que Roland Barthes dedicara en 1970 al sistema simbólico japonés, Adolfo García Ortega se pregunta: «¿Por qué el Japón?», y él mismo responde: «Porque es el país de la escritura» (Barthes, 1991: 3). En un primer lugar, podríamos vernos tentados a decir que esta respuesta es de algún modo extensible a la poética espacial de Vila-Matas, pero entonces estaríamos obviando que en la literatura vilamatasiana no existen países sino escrituras. El espacio de Vila-Matas es el espacio escritural, el «espacio literario» en el que «la lengua [es] un sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas, cuya originalidad no nos [está] permitido comprender ni a través del espacio geométrico ordinario ni a través del espacio de la vida práctica» (Blanchot, 2005: 276). De modo que para desarrollar nuestro análisis apelaremos no solo al sentido espacial del texto en cuanto red, tapiz o entramado de signos, sino también al de la representación mental como construcción lingüística: ciudad mental, ciudad textual.

Como sabemos, en muchas de las obras de este escritor el viaje y la ciudad conforman un único tema que está presente ya desde el título⁴¹³. Sirvan de

⁴¹² Aunque asumamos esta distinción como hipótesis de trabajo, no debemos olvidar que el lenguaje, en cuanto sucesión lógica de enunciados verbales, implica temporalidad. Dicho de otro modo, entre la narración —de carácter durativo— y el tiempo existe una relación de interdependencia (véase Genette, 1972; Ricoeur, 1983; Pozuelo Yvancos, 1988, 260-26).

⁴¹³ Para una aproximación general al tema del viaje en la obra de Vila-Matas, véanse los trabajos de Cristina Oñoro «Viajo para conocer mi geografía. México, Portugal y París en la obra de

ejemplo algunas de sus novelas, como son *Lejos de Veracruz* (1995), *París no se acaba nunca* (2003), *Dublinesca* (2010) o *Kassel no invita a la lógica* (2014); e incluso algunos de sus libros de ensayo: *El viajero más lento* (1992), *Desde la ciudad nerviosa* (2000) o *El viento ligero de Parma* (2004), entre otros. Asimismo, muchas de sus conferencias y artículos de prensa han versado y versan sobre el viaje y el descubrimiento de nuevos espacios⁴¹⁴. Puede decirse entonces que uno de los pilares de la literatura de Enrique Vila-Matas se asienta sobre el tema de la ciudad —muchas veces la *gran* ciudad— y sus derivados: la soledad, la incomunicación, la búsqueda y el descubrimiento. Ahora bien, a diferencia del clásico libro de viajes, las radiografías urbanas que Vila-Matas presenta al lector son esencialmente intelectuales. La geografía física importa menos que la simbólica (artística y literaria), la demografía cuenta menos que las relaciones intersubjetivas, y las realidades política y social quedan supeditadas al retrato cultural del espacio. Nos encontramos entonces ante una perspectiva particular frente a la cual el espacio real, el referente, se diluye a favor de la imaginación, y el viaje, el descubrimiento del patrimonio cultural o el disfrute de la gastronomía de un lugar pasan de ser experiencias físicas a ser experiencias, en cierto sentido, semiológicas⁴¹⁵.

Con su obra, Jorge Luis Borges enseñó al lector contemporáneo que lo fantástico podía ir más allá de lo real-maravilloso, anidando en el más modesto ámbito de lo mental. Enrique Vila-Matas recoge esta lúcida lección y recrea, con su característica tendencia metaliteraria —o metacrítica, si entendemos como Ricardo Piglia (1986: 188-91) que no hay literatura que no sea metaliteraria— una espacialidad simbólica con estructura de palimpsesto. De nuevo en la órbita del giro lingüístico y en la línea de identificación entre pensamiento y lenguaje que trabajaron autores tan dispares en tiempo e ideas como Humboldt y

Enrique Vila-Matas» (2010) y «Locuras cartográficas: los mapas para (no) perderse de Enrique Vila-Matas» (2013).

⁴¹⁴ La mayoría de estos textos pueden encontrarse recopilados en *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos* (2011), *Impón tu suerte* (2018) o en la página web del escritor: <http://www.enriquevilamatas.com/>.

⁴¹⁵ Sobre la concepción del espacio significativo y la relación entre semiología y urbanismo, véase el texto de R. Barthes «Semiología y urbanismo», incluido en la *La aventura semiológica* (1993: 257-66).

Vigotsky, lo mental y lo textual comparten espacio y fronteras permitiendo que un relato como «Las ruinas circulares», de Borges, pueda ser leído también en clave de existencialismo textual, al asimilar en él la creación mental —el hombre soñado por un ente superior— con la creación textual —el personaje escrito por el autor del Texto.

En *Aire de Dylan*, novela publicada en el año 2012, el personaje Vilnius Lancastre afirma que Hollywood «es más un estado mental que un lugar en el mapa» (Vila-Matas, 2012a: 128). Esta declaración, que el narrador de la novela incluye entre guiones a modo de confesión digresiva, supone a nuestro entender la explicitación de toda una poética espacial. Una poética en la que el viaje y la ciudad son símbolos: como París, Kassel, Dublín o Barcelona, y en la que Vila-Matas, más que visitar o descubrir estas ciudades, las lee e interpreta como si fuesen textos literarios. De tal manera que el lector, si acepta la propuesta tácita del autor, puede *leer* el espacio creativo de sus novelas apelando a la amplia noción contemporánea de texto y, como ya señalamos, a su origen etimológico: *texere*, tejer, tejido⁴¹⁶.

⁴¹⁶ No en vano, estas obras se prestan a ser leídas a la luz uno de los ensayos clave de su autor: «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones», incluido originalmente *Desde la ciudad nerviosa*, del año 2000. Desde su publicación, este ensayo ha sido considerado por la crítica una suerte de texto programático desde el que analizar la obra narrativa de Vila-Matas posterior a la aparición de la novela *Bartleby y compañía*, también en el 2000. Para recordar de nuevo la amplia noción de texto que manejamos, y de qué manera las distintas «historias» son adscribirles a ella, baste leer estas palabras que Cervera Salinas dedica a glosar el pasaje del relato «La Biblioteca de Babel» en que Borges define la biblioteca pascalíamente —«una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible» (Borges, 2009, I: 861)— : «[...] la historia universal y también la literaria no paran de entonar diversamente 'unas cuantas metáforas' y, si bien nos fijamos, no solo es un texto el que un literato escribe, sino que la propia historia universal lo es, y con ella la historia que cada vida 'escribe' en la cifra exacta de sus días y sus noches» (2014: 252). Sobre la noción integradora de *texto*, que incluye en su haber la «historia universal» —la realidad— y «cada vida» —el sujeto— véase de forma general el capítulo 2 de esta tesis y, más específicamente, el apartado 2.2.3. «La transformación hermenéutica: lenguaje, tiempo e historia». Para entender la renovación de los conceptos de *texto* y *textualidad* que la escritura de Borges pone en práctica, remitimos al lector al texto de John Updike «El autor bibliotecario» (1976: 153), así como a los trabajos posteriores de Alfonso de Toro (1991, 1994).

4.2.2. La ciudad-palimpsesto: *Kassel no invita a la lógica y Doctor Pasavento*

Hay que cuidarse de decirles que a veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, nacen y mueren sin haberse conocido, incommunicables entre sí.

Las ciudades invisibles

I. CALVINO

Una vez aclarado el planteamiento inicial, entendemos que existen en la obra de este autor dos modos interdependientes de entender el viaje como exploración de nuevos territorios, y que ambos responden a la identificación entre viaje y lectura. Por un lado, encontramos la idea de la ciudad-palimpsesto y, por otro, la del viaje como búsqueda. A continuación, trataremos de iluminar brevemente ambos senderos. En primer lugar, recordemos que el término *palimpsesto* se refiere originalmente a un manuscrito en el que todavía pueden leerse las huellas de una escritura anterior, borrada de forma imperfecta, de modo que las distintas escrituras se superponen en un intento de reutilización del soporte, dando lugar a una mezcla de estratos, en muchas ocasiones indiferenciados, que *grosso modo* representa en sí misma una nueva escritura. Esta última versión del manuscrito, la que confunde sus capas de sedimentación, es la que metafóricamente identificamos con las ciudades noveladas por Enrique Vila-Matas.

En uno de sus libros más conocidos e interesantes, *Las ciudades invisibles*, el autor italiano Italo Calvino escribe:

[...] la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, surcado a su vez cada segmento por raspaduras, muescas, incisiones, cañonazos. (Calvino, 1999: 22)

Como dejan entrever estas palabras del autor italiano, la historia de un lugar lo condiciona hasta el extremo, y la recepción de esa historia lo configura a través de las múltiples reescrituras que a partir de ella se superponen dando lugar a lo que convencionalmente llamamos identidad. ¿Pero de verdad existe, o puede existir, la identidad de un lugar? Por motivos obvios, una cuestión tan vasta y tangencial excede las ambiciones de este capítulo. Sin embargo, si admitimos que no son los hechos mismos, sino la recepción de su historia, lo que configura un lugar, debemos señalar aun a riesgo de caer en la obviedad que la recepción de la historia es una cuestión profundamente subjetiva. La ciudad es entonces una creación colectiva, fruto de un conjunto de subjetividades, al mismo tiempo que cada una de esas subjetividades crea para sí misma una ciudad propia e individual, al modo de la concepción psicogeográfica de situacionistas y surrealistas⁴¹⁷.

La confluencia de ambas perspectivas es la que se deriva de la poética espacial vilamatasiana, que confunde la ciudad producto del imaginario colectivo, es decir: su faceta mítica, con la que resulta del imaginario individual. Un interesante ejemplo lo encontramos en *Kassel no invita a la lógica*, donde el narrador-protagonista —y presunto *alter ego* del autor— construye su representación de la ciudad alemana alrededor de dos ejes principales:

-Fuentes historiográficas: centradas fundamentalmente en los catastróficos efectos que sobre la ciudad de Kassel tuvieron los bombardeos aliados durante la II Guerra Mundial.

-Fuentes experienciales: basadas en la estancia del escritor en la ciudad durante la célebre feria de arte contemporáneo Documenta 13. La subjetividad propia de estas últimas fuentes —las experienciales— se ve acentuada por su

⁴¹⁷ La psicogeografía de los situacionistas, con Guy Debord a la cabeza, entiende la geografía como algo personal, propio del individuo y, por tanto, como algo subjetivo. Según M. Esteban-Guitart (2012: 117), el espacio geográfico es un «paisaje psicológico», ya que todas las vivencias del individuo afectan a su manera de entender el territorio. Sobre psicogeografía y ciudad, véase el estudio reciente de Barreiro León: «Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad Surrealista» (2015).

relación constante con las obras de arte expuestas en la feria, de modo que aquí las experiencias ordinarias son, además, experiencias estéticas⁴¹⁸.

Asimismo, es en el seno de Documenta donde ambas fuentes, objetivas y subjetivas, mantienen un punto de confluencia. Así sucede en el episodio en que el narrador contempla —o experimenta, mejor dicho— la instalación *Forest (for a thousand years)* de los artistas Janet Cardiff y George Bures Miller, en la que se recrean, en medio del bosque, los sonidos del bombardeo sufrido en Kassel durante la Guerra. Este episodio recoge de forma ejemplar los tres niveles expuestos. La experiencia presuntamente objetiva —producto de la narración historiográfica—, la experiencia subjetiva —producto de la visita del narrador a la feria de arte— y la experiencia estética —derivada de la contemplación y «vivencia» de las obras— se funden para configurar una proyección mental de la ciudad de Kassel. Se trata, entonces, de una ciudad cuya identidad responde a los parámetros textuales del palimpsesto.

Otro ejemplo de ciudad-palimpsesto lo encontramos en la construcción vilamatasiana de la capital francesa. Como es sabido, Enrique Vila-Matas pasó algunos años de su juventud en París, donde escribió la que durante un tiempo fue considerada su primera novela, *La asesina ilustrada* (1977), y vivió en una buhardilla alquilada ni más ni menos que a Marguerite Duras. En numerosos textos —incluida su novela más autobiográfica, *París no se acaba nunca* (2003)— el propio autor ha dejado constancia de su trato con la autora de *Moderato Cantabile*, a través de cuya amistad el joven Vila-Matas estableció contacto con un círculo artístico y literario que de otra manera habría sido, muy seguramente, inaccesible. Este pequeño apunte biográfico, casi anecdótico, sirve para introducirnos en la compleja simbología de una ciudad mítica cuya presencia en la obra narrativa de Vila-Matas resulta ineludible. *París no se acaba nunca*, novela publicada en 2003, *Doctor Pasavento*, de 2005, o el libro de artículos escrito a dos manos con la autora argentina Sylvia Molloy, *[escribir] París*, de 2012, son solo algunos ejemplos. El París de Vila-Matas está bajo la

⁴¹⁸ El propio Borges elaboró de forma subjetiva una imagen poetizada de la ciudad de Buenos Aires, deudora a partes iguales de su experiencia vital —fuentes experienciales— y del archivo de experiencias anteriores —fuentes historiográficas—. Esa imagen poetizada, en principio subjetiva e individual, forma parte ahora de la identidad colectiva de la ciudad.

superficie de lo visible. Como ha escrito Débora Vázquez a propósito de *[escribir] París*: «Lo que importa nunca es lo que se ve sino lo que hay debajo, o lo que leyó que hubo debajo, que es prácticamente lo mismo» (2014: s. p.). El París de Vila-Matas es tanto el París descrito por Baudelaire, Benjamin o Cortázar, como el vivido por Hemingway, Fitzgerald, Stein o Picasso. Sin olvidar, además, su recurso al elemento biográfico como «forma de ficción» (Morelli, 2007: 330). En *Doctor Pasavento*, por ejemplo, gran parte de la carga semántica de la novela recae sobre la inquisidora lectura, por parte del personaje-narrador, de la rue Vaneu de París, en la que se ubican la embajada de Siria, las casas en las que vivieron Marx y Gide, el Hotel de Suède, la histórica farmacia Dupeyroux o la casa del escritor Emmanuel Bove: todos ellos elementos autónomos que el narrador entrelaza creando una suerte de tapiz-tejido-texto cuyas partes están unidas por un hilo invisible que está más allá de cualquier conexión física. Por otro lado, en *Doctor Pasavento* también tiene lugar la reconstrucción mental de ciudades como Nápoles, Herisau, la ficticia Lokunowo o incluso Zúrich.

Respecto de ésta última, leemos:

Al llegar a Zúrich, solo podía ver la ciudad como un gran decorado. Me sentía como medio tarado. Por mucho que intentara mirarla de una manera más realista (tal como la había visto cinco años antes en mi anterior visita), tenía continuamente la impresión de estar en el interior de unos estudios de cine rodando un «exterior, noche», es decir, que seguía un tanto perturbado, con las confusiones propias de alguien recién salido de una caverna platónica. (Vila-Matas, 2005: 258)

Vila-Matas, a través de la voz narradora, compara la ciudad suiza con un decorado, siendo éste un elemento esencialmente simbólico, pues, como todo símbolo, trata de evocar a través de una presencia sensible la presencia ausente del referente, en este caso, la ciudad misma de Zúrich. De modo que como quien padece el mal de Montano —el mal de la literatura— el doctor Pasavento no ve realidades sino sombras platónicas, representaciones ficcionales del mundo real que lo sitúan directamente en el plano del existencialismo textual. Para ilustrar con mayor precisión el procedimiento mediante el cual Vila-Matas lee y relaciona

los estratos de la ciudad como constructo cultural y lingüístico, resulta imprescindible destacar el siguiente fragmento, extraído también de *Doctor Pasavento*:

A la mañana siguiente, nevaba en Zúrich. Salí del hotel con el sombrero de fieltro y mi paraguas y fui a desayunar al viejo y famoso Café Odeon, donde siempre se dijo que Lenin, asiduo cliente de aquel local, pudo intercambiar más de una palabra con James Joyce, otro habitual del lugar. ¡Ah, el Odeon! Recordé que allí había debutado como bailarina Mata-Hari. Y luego imaginé una escena imposible, imaginé a Lenin tomando un café mientras echaba miradas furtivas a un ejemplar de *Dublineses*. Después, me dio por pensar en las mil vueltas mentales que, allí, sentado tal vez en el mismo lugar donde yo estaba, debió de dar James Joyce en torno al doloroso tema de la esquizofrenia de su hija Lucía, a la que tuvo que internar en el asilo mental de Zúrich, el Burghölzli, para que el doctor Naegeli la sometiera a un tratamiento. (Vila-Matas, 2005: 268).

Si la cita fuese más extensa comprobaríamos cómo el narrador continúa enlazando el asilo mental de Zúrich con el de Herisau, donde estuviera internado el escritor Robert Walser, y así durante varios párrafos más, poniendo en marcha un mecanismo que Vicente Cervera Salinas, comentando el relato borgeano «El milagro secreto», ha denominado «intertextualidad omnímoda y omnívora»⁴¹⁹. Mediante un procedimiento asociativo el texto se desarrolla y se expande por acumulación, hilvanando el significado de multitud de signos en una reproducción a escala de esa «red literaria» que Pozuelo Yvancos (2007a) identifica con la totalidad del proyecto narrativo vilamatasiano. Como se dice en

⁴¹⁹ Leamos la glosa completa de Cervera Salinas para adivinar el paralelismo entre su lectura intertextual del relato borgeano y la que aquí proponemos de *Doctor Pasavento*, tanto de los pasajes sobre la rue Vaneau de París como de aquellos otros sobre la ciudad de Zúrich: «Textualmente existenciales son también los referentes implícitos de una intertextualidad omnímoda y omnívora, como la referencia en el primer párrafo del cuento a la Zeltnergasse de Praga, calle en que vive el protagonista (y que fuese una zona vinculada a la vida de Kafka, pues también vivió en dicha calle y su padre tuvo en ella una tienda) y la alusión al célebre apotegma del *Cándido* de Voltaire, (*Pour encourager les autres*), usado también de modo paródico y cruel por el narrador del 'milagro secreto'» (2017: 48).

El mal de Montano, los narradores de Vila-Matas hablan «en libro [...] que es leer el mundo como si fuera la continuación de un interminable texto» (2002: 55).

Como vemos, la lectura que Vila-Matas realiza de estas ciudades no se basa solo en la imagen mítica que todos conocemos: el París de los años veinte, la Torre Eiffel y el Museo del Louvre, sino en un conocimiento excepcional —y muchas veces excéntrico— de los sustratos culturales del lugar. Pocos saben que en Zúrich debutó como bailarina Mata-Hari, pocos conocen la posibilidad de ese encuentro entre Lenin y Joyce, y muy pocos han leído o siquiera han oído hablar de Robert Walser, al menos hasta el momento en que Vila-Matas empezó a utilizarlo como hipotexto de varias de sus ficciones. De modo que el mito de la ciudad es para este autor un mito personal, y el espacio, como hemos señalado, una construcción mental subjetiva y aparentemente arbitraria. De esta manera, el escritor distingue entre metáforas privadas o personales (el manicomio de Herisau, por ejemplo) y metáforas que son «propiedad del mundo entero», como la Patagonia⁴²⁰. En *Doctor Pasavento*, Vila-Matas refiere la siguiente cita del filósofo Jean Baudrillard: «Viajar a la Patagonia debe ser, por lo que imagino, como ir hasta el límite de un concepto, como llegar al fin de las cosas» (2005: 168). Siendo así como el propio autor entiende la escritura de espacios: como un ejercicio intelectual de carácter hermenéutico.

4.2.3. El placer del viaje y el placer del texto: *Dublinesca*

¿Escribir en el placer me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector? De ninguna manera. Es preciso que yo busque a ese lector (que lo «rastree») sin saber dónde está. Se crea entonces un espacio de goce.

El placer del texto

⁴²⁰ En *Doctor Pasavento*, Vila-Matas incluye la siguiente cita de Jean Baudrillard: «Viajar a la Patagonia debe ser, por lo que imagino, como ir hasta el límite de un concepto, como llegar al fin de las cosas» (2005: 168). Siendo así como el propio autor entiende la escritura de espacios: como un ejercicio intelectual de carácter hermenéutico.

El último ejemplo escogido sirve de punto bisagra entre la noción de ciudad-palimpsesto y la del viaje como indagación hermenéutica del sentido del mundo. En *Dublinesca* (2010), considerada una de las novelas más logradas de su autor, se narra el viaje del editor retirado Samuel Riba a la capital irlandesa, una ciudad cuyas calles, plazas y edificios dibujan el mapa literario por el que seguir los pasos de James Joyce y de Samuel Beckett. El motivo del viaje, totalmente injustificado al principio, va cobrando importancia conforme avanza la narración, hasta el punto en que la fecha elegida para su realización es significativamente la del Bloomsday —día en que se conmemora mundialmente la publicación del *Ulises* de Joyce— y la ambición última del viaje: desvelar el misterio del universo. De modo que en esta novela confluyen los dos aspectos principales de nuestro análisis: la ciudad-palimpsesto, encarnada en el Dublín literario que el autor parece conocer a la perfección, y la idea del viaje como búsqueda. En este sentido, Vila-Matas propone al lector identificarse con Samuel Riba, el protagonista de su novela, a quien la idea de viaje ayuda tanto «a recobrar su trágica conciencia como a buscar su centro, su álgebra y su clave, que diría Borges, y su espejo», siendo el desplazamiento físico una metáfora del viaje interior. De forma similar, el personaje Vilnius de *Aire de Dylan* viaja hasta Los Ángeles en busca del origen de una frase-motor («Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien») con la que cree poder llegar incluso «hasta el gran secreto del mundo» (2012: 109). A propósito de este hecho, Vilnius nos cuenta:

Viajé a Hollywood sin poder quitarme de la cabeza la impresión de que el logro más alto de la física de los últimos tiempos no ha sido la teoría de la relatividad, ni la teoría cuántica, ni la disección del átomo y el consiguiente descubrimiento de que las cosas no son lo que parecen. No, el logro principal ha sido el reconocimiento universal de que aún no nos hemos puesto en contacto con la realidad última. (Vila-Matas, 2012: 125)

La indagación del misterio y la pregunta por el sentido reposan, en esta novela de Vila-Matas, sobre el nivel lingüístico de una frase erróneamente atribuida al escritor norteamericano F. S. Fitzgerald, asimilando así el sentido del universo al de un texto, en este caso: un guion de cine. Pero volvamos a *Dublinesca* para profundizar en estos razonamientos. A pesar de poseer una estructura narrativa más convencional, *Dublinesca* se inscribe dentro de esa línea de la novelística contemporánea que va del *Ulises* de Joyce a *Rayuela*, de Julio Cortázar, obras en las que el desplazamiento busca ser pretexto de una epifanía o revelación. Sin embargo, al mismo tiempo que homenajea estas novelas, Vila-Matas sitúa su obra en una posición crítica que parodia —no sin cierta nostalgia— la esperanzada búsqueda espiritual de otros tiempos. Si desde la publicación del *Ulysses* en 1922 hasta las neovanguardias de los años sesenta no han faltado empresas literarias de aspiraciones trascendentales, *Dublinesca* representa esa mirada tragicómica que muchos han dado en llamar postmoderna, y que nos habla de estructuras sin centro, de juegos sin reglas, de preguntas sin respuesta, y que se esfuerza en trasgredir las fronteras lingüísticas y textuales cuando las geográficas ya no están allí.

Para Vila-Matas los viajes son recorridos de ida y vuelta de la literatura hacia la literatura, son en cierto modo un viaje hipertextual, a la vez que su obra reclama para nuestros tiempos tan postmodernos la noción tradicional del viaje como medio para llegar —aunque nunca se llegue— «hasta el gran secreto del mundo». De la misma manera como Blanchot escribiera que «la obra es la espera de la obra» (2005: 168), el descubrimiento de la trascendencia a través del viaje permanece en las novelas de Vila-Matas anclado en el viaje constante, en el devenir de su escritura. «Me gusta escribir por escribir, [confiesa el protagonista de *Doctor Pasavento*] del mismo modo que hay viajeros que no viajan en busca de países remotos y de alicientes externos sino por el placer intrínseco del viaje» (2005: 289). Con estas palabras, Vila-Matas actualiza de la idea del viaje como metáfora de la lectura, no ya de esa lectura convencional de tramas y finales sino de una lectura activa y co-productora del sentido del texto. Quizá por esta razón, como ya señalamos a propósito de *Doctor Pasavento* y de su representación de un París insólito, al nivel narrativo de estas novelas la descripción pierde peso y lo anecdótico gana protagonismo. La indagación

hermenéutica, el viaje, la búsqueda, son aquí un fin en si mismo, por eso en *Aire de Dylan* importa volver una y otra vez sobre la misma frase, reflexionar sobre ella, repensarla y deconstruirla, aunque esta pueda ser apócrifa o de atribución errónea. En un elemento clave del quehacer de la crítica literaria, como es la búsqueda de sentido, Vila-Matas encierra todo el potencial de la experiencia estética en el sentido borgeano de una revelación inminente que no se llega a producir⁴²¹. El narrador de *Kassel no invita a la lógica* se pasea por los distintos espacios de Documenta buscando el sentido de unas obras que no se dejan encerrar por él, y en ese desbordamiento reside precisamente su belleza. El personaje de *Doctor Pasavento* hace de la huida y del desplazamiento su única forma de vida, y esta actitud diluye las posibilidades de fijar un sentido. Samuel Riba, protagonista de *Dublinesca*, confía al proyecto de un viaje «inútil» su comprensión del final de la literatura, significativamente paralelo al final del mundo.

Vila-Matas, que tan intensamente denuncia en sus textos las limitaciones del lenguaje, sabe que respecto del territorio el mapa es lo mismo que el lenguaje respecto de la realidad: es reductivo⁴²². Y antes que dejarse engañar e intentar engañar al lector con estampas realistas que nada dicen de la realidad, sus «ciudades textuales» juegan con la profundidad de la historia, de la literatura y, en fin, de la cultura, proponiendo una cosmovisión que se abre paso en el imperio de los signos en que vivimos. ¿Por qué Kassel? ¿Por qué París? ¿Por qué Dublín?, nos preguntamos. Porque todas estas ciudades —todas las ciudades— conforman para Vila-Matas el país de la escritura.

⁴²¹ «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» (Borges, 2010, II: 14).

⁴²² En este sentido, Roland Barthes escribe: «La geografía científica y sobre todo la cartografía moderna pueden ser consideradas como una especie de obliteración, de censura, que la objetividad ha impuesto a la significación (objetividad que es una forma como cualquier otra del imaginario)» (1993: 257).

4.3. *Radicalmente no original: la ficción crítica*

—¿Se trata de una cita? —le pregunté.

—Seguramente. Ya no nos quedan más que citas.

La lengua es un sistema de citas.

«Utopía de un hombre que está cansado», *El libro de arena*

J. L. BORGES

Desde entonces tiendo a ser alguien *radicalmente no original*.

Bastian Schneider

E. VILA-MATAS

4.3.1. **Existencialismo textual y ficción crítica**

Si mi alma pudiera asentarse no haría ensayos, me mantendría firme.

Ensayos.

M. de MONTAIGNE

Una vez ejemplificado el existencialismo textual en la obra de Jorge Luis Borges y de Enrique Vila-Matas, nuestro objetivo es hacer explícita la conexión entre este concepto operacional y el modelo narrativo, que ambos escritores comparten, de la ficción crítica. Desde el principio de esta tesis hemos asumido las distancias cronológicas y estilísticas que separan a ambos escritores para situar el foco de atención sobre aquellos puntos de encuentro que permiten identificar una fructífera afinidad estética entre ambos. Para ello, hemos querido partir de un modelo narrativo que tanto en la obra de Borges como en la de Vila-Matas goza de enorme fortuna: la crítica literaria ficticia. El propio Borges, en su

breve prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), incluido posteriormente en *Ficciones* (1944, 1974), manifiesta abiertamente su interés por este modelo narrativo y, con irónica modestia, advierte:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. [...] Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. (Borges, 2009: I, 829)

En otro lugar, el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, Borges vuelve sobre esta idea y se refiere de la siguiente manera a los textos que componen el libro: «Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias [...]» (2009: I, 291). La elección de la palabra «tergiversar» es iluminador, pues significa, según el diccionario académico: «dar una interpretación forzada o errónea a palabras o acontecimientos» (DRAE, 2014). Como el sujeto esquizoide *tergiversa* el mundo mediante una interpretación desviada que abre para el mundo (el suyo, al menos) un sentido nuevo, así el autor de ficción crítica es capaz de «falsear y tergiversar ajenas hisotrias» otorgándoles nuevos sentidos⁴²³. Por tanto, no nos referimos exclusivamente a las frecuentes acotaciones paratextuales que pueden hallarse en forma de índice de fuentes bibliográficas, de nota apócrifa del editor o de referencia a autores y obras inexistentes, sino también, y muy especialmente, al tipo de escritura inaugurada por Borges en su texto «El acercamiento a Almotásim», cuyas peripecias editoriales han sido, en nuestra opinión, injustamente olvidadas⁴²⁴.

⁴²³ Sobre los aspectos utilizados para relacionar al sujeto esquizoide con los mecanismos de la interpretación y la sobreinterpretación textual, véase en esta misma tesis el apartado 2.1.3 «Cultura, disfunción del lenguaje y psicopatologías».

⁴²⁴ Para un análisis general de la nota como elemento paratextual, remitimos al lector al capítulo dedicado por Gérard Genette a las notas en su libro *Seuils* (1987: 293-315); sobre las notas

En 1936, «El acercamiento a Almotásim» aparece publicado en el volumen de ensayos *Historia de la eternidad*, editado en Argentina por Vieu y Zona. Algo más tarde, en 1941, Borges lo incluye en *El jardín de senderos que se bifurcan*, para luego integrarlo en *Ficciones*, editado en 1944 por Sur. Sin embargo, en 1974 este texto fundacional es apartado de su entorno más estrictamente ficcional y devuelto a *Historia de la eternidad*, tal y como aparece todavía en la edición más reciente de las *Obras completas* de Borges. ¿Cuento o ensayo? ¿Realidad o ficción? Esta incógnita, que tantas dudas plantea y tan pocas respuestas alcanza, ha marcado, como puede fácilmente observarse al revisar el recorrido de este texto, el devenir de la escritura de Borges y, más aún, el de su recepción. De tal modo que un autor muy posterior como Vila-Matas, confeso partícipe de la esfera borgeana, no puede sino heredar y alimentar la incertidumbre que dicha incógnita provoca. De hecho, la persistencia de la incógnita, necesariamente irresuelta, es aquí la clave⁴²⁵.

Entonces, ¿podemos entender «El acercamiento a Almotásim» como un relato de ficción? o ¿más bien debemos leerlo como un ejercicio de crítica literaria? Desde nuestro punto de vista, este texto representa una compleja forma literaria oscilante entre la ficción narrativa, la labor crítica y la poética, entendida esta última como el cuestionamiento que el escritor se autoimpone en relación con su manera de hacer, con su proyecto y con el instrumento que lo hará posible: en este caso y de manera fundamental, el lenguaje. Resulta evidente que las notas ficticias o apócrifas conforman un género clásico muy presente en la tradición literaria epistolar y diarística, y que Borges es muy consciente de no estar inventando una nueva manera de escribir. De hecho, entrevistado por Irby, Murat y Peralta, Borges afirma: «Todo lo que yo he hecho está en Poe,

ficticias, véase Benstock, 1983; y sobre el uso particular de notas paratextuales en la obra de Jorge Luis Borges, v. Elbanowski, 1996. El tema de la citación en el relato literario ha sido minuciosamente estudiado por Graciela Reyes en su libro *Polifonía textual*, de 1984.

⁴²⁵ El poeta y ensayista norteamericano Kenneth Goldsmith, fundador del más vasto archivo digital de arte de vanguardia, Ubuweb, realizó en 2003 un experimento de descontextualización que radicaliza el precedente borgeano. En *Day*, Goldsmith se propuso crear una obra literaria efectuando la menor intervención posible, y lo hizo transcribiendo en un libro el contenido íntegro de un periódico —*The New York Times* del 1 de septiembre del año 2000—, copiándolo palabra por palabra, de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha. A raíz de este ejercicio de «escritura no-creativa», Goldsmith se pregunta: «Al existir ahora en forma de libro, ¿posee un periódico propiedades literarias que somos incapaces de percibir en nuestra lectura diaria?» (2015: 173).

Stevenson, Wells, Chesterton, y algún otro. Hasta el procedimiento de hacer falsas notas biográficas está ya en el *Sartor Resartus* de Carlyle» (1968: 37-38). La cita clásica y las referencias literarias apócrifas se confunden en la narrativa de Borges y de Vila-Matas siguiendo una estela que nace en Montaigne y crece a través del citado *Sartor Resartus* (1834), los *Imaginary Portraits* (1887) de Walter Pater o las *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob, a quien Borges — como después Vila-Matas— admiró abiertamente.

Como es sabido, el libro de Schwob recoge un conjunto de relatos biográficos de carácter ficcional, incluyendo recursos de la crítica literaria, la historiografía y el relato de ficción. Con fina ironía y una imaginación desbordante, Schwob narra la vida de personajes históricos relativamente secundarios, como el pintor italiano Paolo Uccello, el poeta y filósofo Lucrecio o la princesa Pocahontas, dando vida a un género híbrido de gran influencia en la obra de los dos autores que nos ocupan. Como leemos en el prólogo dedicado a Schwob que ha quedado recogido en el volumen *Biblioteca personal*, de 1975, a Borges le interesa su «método curioso», el cual consistía en atribuir a personajes reales hechos que podían ser fabulosos o incluso fantásticos⁴²⁶. En este vaivén de los planos real y ficcional localizaba Borges la originalidad del libro de Schwob.

Por su parte, en la novela de Vila-Matas *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) los personajes nombrados, en su mayoría escritores y artistas de la primera mitad del siglo xx, son reales, pero los acontecimientos son inventados. En *Bartleby y compañía* (2000), novela sobre la que ya nos detuvimos anteriormente, la dificultad para distinguir entre los autores citados cuáles son reales y cuáles apócrifos genera, a nuestro parecer, el mismo efecto. También en *Dublinesca* se produce un fenómeno similar, pues en esta novela el lector asiste a una sucesión de citas de un tal Vilém Vok, autor apócrifo completamente verosímil, hasta tal punto que en un claro ejercicio de autoparodia el narrador nos dice del protagonista que «normalmente se interesa solo por los escritores que al menos le suenan; de los otros siempre sospecha

⁴²⁶ Si bien no todos los personajes recogidos en el *corpus* schwobiano son inventados o, al menos, no todos son personajes que la Historia haya acogido en sus anales.

que son inventados» (2011: 77). Otro ejemplo —en este caso, explícito— de la influencia de Schwob en la narrativa de Vila-Matas son las numerosas referencias al autor francés y a su «personaje» Petronio que encontramos en *Mac y su contratiempo* (2017)⁴²⁷. De igual forma debemos sospechar nosotros al abordar la obra de estos autores, sobre todo si queremos participar del juego intertextual, no exento de serias implicaciones, que sus obras plantean.

Borges, como hemos señalado, admite la existencia de ciertos modelos sobre los que fundamenta su forma de escribir. Sin embargo, no debemos olvidar la modestia excesiva que caracteriza algunos comentarios del autor sobre su propio quehacer, ni la idea de que la imposibilidad de originalidad todavía permite la recreación, la recomposición y la reutilización de temas y formas como la nota literaria ficticia. Lo que sí está inaugurando Borges, y su influencia en autores posteriores como Sergio Pitol, Ricardo Piglia, Rodrigo Fresán, Sergio Chejfe, Reinaldo Laddaga o el mismo Vila-Matas es prueba de ello, es una nueva forma de concebir y entender la escritura como una extensión o variación del proceso de lectura. De acuerdo con Genette (1987: 305), las notas borgeanas no son elementos estrictamente paratextuales, pues no implican necesariamente una ruptura enunciativa con el texto principal, sino que forman parte integral de su carácter ficcional. Son, para el crítico francés, una «simulación más o menos satírica de paratexto» (1987: 314). De este modo, Borges utiliza un elemento que tradicionalmente se encuentra al margen del texto, fuera de él, para hacerlo formar parte de la simulación —la ficción— e incluirlo así dentro de las lindes del propio texto. Todo, incluso lo que convencionalmente no pertenece al texto, entra en los dominios de este y se vuelve susceptible de ser transformado en ficción o de ser leído como tal. De hecho, es en esta vasta concepción de los dominios de la ficción donde coinciden sustancialmente ambos autores.

Al considerarse que nada existe fuera de la literatura, la nota literaria ficticia no puede ser considerada un género extraliterario, cobrando así un valor protagonista en relatos tan conocidos como «Tlön, Uqbar Orbis Tertius», «Examen de la obra de Herbert Quain» o, con matices diferentes, pero

⁴²⁷ También pueden leerse los artículos y notas que Vila-Matas ha dedicado a Schwob, como «Marcel Schwob hacia Samoa» (2011), «La voz viva de Schwob» (2015) o «Sobre todo lean a Schwob» (2017).

igualmente reveladores, en «Pierre Menard, autor del Quijote». Por otro lado, aunque no la incluya como recurso principal, la nota literaria estaría también intercalada en relatos como «El milagro secreto», «Los teólogos» o «Tres versiones sobre Judas», e, incluso, de manera mucho más silenciosa, aunque igualmente significativa, en todas aquellas referencias apócrifas que pueblan los escritos de Borges y de Vila-Matas. En la obra de Borges, un ejemplo de este tipo de referencia sería el comentario de la narración de Josph Cartaphilus en «El inmortal», que el narrador atribuye al libro apócrifo *A Coat of Many Colours*, del igualmente apócrifo autor Nahum Cordovero⁴²⁸. En el caso de Vila-Matas, quizá su referencia apócrifa más conocida sea la de Clément Cadou, frustrado aspirante a escritor del que se nos habla en *Bartleby y compañía* y cuya figura, como la de Vilém Vok, ha traspasado las fronteras materiales del libro para inundar las redes sociales, los blogs y los foros literarios de internet, o la de Liz Themerson, falsa crítica literaria cuyo carácter ficcional no le impide firmar el prólogo y la contracubierta del libro de Vila-Matas *Perder teorías* (2010)⁴²⁹.

Aunque la confusión de elementos ensayísticos, biográficos y ficticios pueda leerse a la luz de conceptos tan en boga como *hibridación genérica* o *autoficción*, nosotros entendemos este particular modelo narrativo como manifestación formal del existencialismo textual hacia el que Vicente Cervera apunta de forma inédita en sus interpretaciones de la poética borgeana. Se trata, recordemos, de un mundo que «ya no es ni teológico ni trágico, sino fundamentalmente textual [...]» (2006: 161). Un mundo en el que la literatura ya no intenta incorporar a su estructura simulacros de vida, sino que ambos términos —literatura y vida— representan dos caras de la misma moneda⁴³⁰. Por su parte, el filósofo Fernando

⁴²⁸ Por supuesto, a esta referencia apócrifa hay que añadir los comentarios del propio «editor» a esas notas críticas, la intervención de Sábato sobre la existencia de Homero como nota al pie, incluida en la «publicación», o el mismo hecho de mediar un tiempo entre la «publicación» y la recepción de reseñas y notas. Este es un ejemplo de rizar el rizo de la ficción crítica, a cuyos extremos también llegan algunos textos de Vila-Matas, especialmente «Chet Baker piensa en su arte» y *Perder teorías*, como veremos al analizar nuestra propuesta para una antología de la ficción crítica vilamatiana.

⁴²⁹ El caso de Liz Themerson es especialmente relevante y significativo. Por ello, nos detendremos a analizarlo en el apartado 4.3.3. «La ficción crítica de Enrique Vila-Matas. Propuesta para una antología».

⁴³⁰ Incluso un mundo en el que la vida se ha *contaminado* de los aspectos propios del mundo de lo escrito y es considerado un texto también. Para una argumentación filosófica de esta hipótesis, véanse en esta misma tesis los apartados 2.2. «Crisis del logos. Identidad y desplazamiento» y

Savater ha señalado muy acertadamente que Borges promueve «una forma de leer convertida en escritura» (2008: 30). Esta nueva escritura, la que deviene de la lectura borgeana, puede identificarse fácilmente en la obra narrativa y ensayística de Vila-Matas donde lectura y escritura, crítica y ficción, confluyen en un ejercicio retórico de ficcionalización del mundo extraliterario, asumiendo las cualidades semióticas de cualquier realidad y volviéndola, por consiguiente, susceptible de exégesis. Desde esta óptica, el mundo que llamamos *real* es un conjunto de signos interpretables, por lo que vivir —experimentar el mundo— es *a priori* una actividad hermenéutica, crítica, como veíamos al estudiar el tratamiento textual del espacio que Vila-Matas ofrece en algunas de sus novelas. Es más, si para ambos autores la lectura es considerada una tarea creativa, podemos deducir que la experimentación del mundo es para ellos una forma particular de escritura.

En este sentido, la teoría implícita de los géneros que ambos proponen evidencia una de las líneas de la narrativa contemporánea que con mejores resultados se enfrenta a la crisis literaria postvanguardista. Una crisis que Ana María Barrenechea ha llamado «del contrato mimético»⁴³¹, y que inevitablemente gira en torno al problema de los límites del lenguaje y de la representación literaria. Cuando las formas literarias parecen agotadas, autores como Enrique Vila-Matas asumen las enseñanzas del maestro argentino y cuestionan la naturaleza y los límites de la ficción manteniendo un diálogo creativo con el lector, quien debe, si quiere continuar leyendo, participar activamente no solo en la construcción de la obra, al estilo cortazariano o calviniano, sino en la

2.3. «Relativismo lingüístico y formas de construcción». Algunas prácticas literarias derivadas de esta idea han sido analizadas en los dos apartados inmediatamente anteriores, 4.1. «El existencialismo textual de Borges» y 4.2. «El existencialismo textual de Vila-Matas».

⁴³¹ Aunque ya mencionamos esta cuestión en el apartado 3.2.3. «Del no de la escritura a la escritura del No», conviene recordar que, según el estudio de Barrenechea, esta crisis afecta: «1) a los nexos entre obra y referente (relaciones extratextuales); 2) a las interconexiones de los distintos niveles y componentes de la novela (relaciones intratextuales), y 3) al realce del diálogo con otras obras (relaciones intertextuales). Se han disuelto los componentes tradicionales: escenario, personajes, acciones. También son cada vez más ambiguos los espacios de la enunciación y lo enunciado: narrador, narratario, historia contada. Esta redistribución topológica interna de la obra tiene su paralelo en las entidades externas: disolución de la imagen del escritor, abolición del referente, existencia pura del texto o nueva función del lector como infinito decodificador de la escritura (2002: 765).

concepción crítica y teórica del texto como artefacto, en última instancia, fronterizo.

En la línea de Laurence Sterne —línea que podemos remontar incluso al *Diccionario* (siglo x) del bizantino Suidas—, Borges y Vila-Matas trabajan con la idea de que todo ha sido dicho, lo que en primera instancia genera una profunda crisis del lenguaje poético. Sin embargo, ante la sola posibilidad de repetir y comentar lo ya dicho, Vila-Matas advierte, según la lectura que el poeta y narrador mexicano Daniel Sada dedicó a *El viajero más lento* (1993) en la célebre revista *Vuelta*, «que a partir de la exégesis abundan los resquicios, las tramas escurridizas, los resúmenes equívocos, todos esos recovecos donde los estatutos del saber se rompen en la medida que los dilemas se reconstruyen» (Sada, 2007: 95). Se trata, en el fondo, de la literatura conjetural que Borges desarrolló hasta la excelencia. En la repetición se da la diferencia, y es la copia fiel —como la traducción— uno de los modos en que se expresa la nueva narrativa⁴³².

Si recordamos que en la obra borgeana son muchos los ejemplos que podemos encontrar de libros u otros objetos textualizados en los que cabe, literalmente, todo —el libro de arena, el Aleph, el lomo de un tigre, el Zahir o el catálogo de catálogos, entre otros— entenderemos que la flexibilidad de esta concepción textual sin barreras es la misma que permite a Vila-Matas escribir una *Historia abreviada de la literatura portátil*, recopilar en un libro como *Bartleby y compañía* un completo *corpus* de referencias literarias acerca de autores que por uno u otro motivo renunciaron a seguir escribiendo, o ficcionalizar la reescritura de una de sus primeras novelas —*Una casa para siempre* (1988)— mediante una operación metaliteraria que tiene como fundamento la glosa o el comentario de la propia obra: *Mac y su contratiempo* (2017)⁴³³. Estas narraciones están plagadas de citas y referencias literarias a autores y obras fácilmente

⁴³² Véanse las consideraciones expuestas al respecto en el apartado 3.1.3. «La teoría literaria de Borges, reescrita por Vila-Matas», especialmente los pasajes concernientes al relato «Pierre Menard, autor del Quijote» y algunas obras derivadas de este a manos de Pablo Katchadjian, Agustín Fernández Mallo, Fabio Kacero o Belén Gache.

⁴³³ En «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones», el propio Vila-Matas ha escrito: «Veo al libro como el cuento de nunca acabar, el libro de la creación inagotable, el nuevo libro de arena» (2000: 216-17).

reconocibles, puestas al mismo nivel que otras referencias total o parcialmente inventadas⁴³⁴. Y como ocurre con aquellos textos de Borges que aun siendo de ficción presentan una forma ensayística, el lector queda privado de los asideros autenticadores que busca instintivamente en su lectura⁴³⁵.

Las citas de autoridad y la existencia de unos personajes presuntamente reales, aunque en realidad apócrifos, dotan al texto de una legitimación ilusoria que obliga al lector a avanzar por el texto decidiendo constantemente qué asume como real y qué como ficticio. Nos encontramos así con una modalidad expresiva cuya referencialidad se propone, lúdicamente, como opción. Vila-Matas y Borges juegan con los elementos de la tradición y de la historia de la literatura, que como toda historia se escribe con las herramientas de la retórica literaria. Además, debemos tener en cuenta que la tradición, también constructo, siempre es una forma de memoria y, por tanto, una ordenación del caos de la existencia. Ambas poéticas narrativas se hallan insertas en la corriente del pensamiento contemporáneo que entiende que la realidad y la identidad son en sí mismas narraciones, en última instancia, ficcionales⁴³⁶.

Como vemos, no son los hechos mismos los que carecen de verdad, sino el resultado de su paso por el tamiz de la palabra, de la comunicación y de la traducción. En «La lotería de Babilonia», publicado por primera vez en la revista *Sur* en 1941 y recogido más tarde en *Ficciones*, leemos:

⁴³⁴ Escribe Vila-Matas en «Bastian Schneider»: «He olvidado quién lo dijo, pero bien sé que no me hago el desmemoriado para poder falsificar mi cita. No necesito de semejantes argucias y, además, nunca falsifico las citas, tan sólo las modifico. Desde hace ya años, cambio frases que oigo o leo y lo hago con la misma naturalidad con la que el mes pasado en esta casa, hoy ya casi colgada del vacío, hablaba con mis ancianos padres, ya desaparecidos» (2017b: 434).

⁴³⁵ En el capítulo anterior de esta tesis ya estudiamos el problema de la referencialidad en *Bartleby y compañía* (véase especialmente el apartado 3.2.3. «Del no de la escritura a la escritura del No»). Para profundizar en la deconstrucción borgeana de la figura autorial como asidero autenticador de la narración, v. María del Carmen Marengo, 2000.

⁴³⁶ Respecto de las distintitas corrientes especulativas que sostienen esta idea general, véase el capítulo 2 de esta tesis: «La cuestión de la realidad como lenguaje». Especialmente los epígrafes 2.2. «Crisis del logos. Identidad y desplazamiento» y 2.3. «Relativismo lingüístico y formas de construcción».

Nuestros historiadores, que son los más perspicaces del orbe, han inventado un método para corregir el azar; es fama que las operaciones de ese método son (en general) fidedignas; aunque, naturalmente, no se divulgan sin alguna dosis de engaño. (Borges, 2010: I, 855)

El engaño, puntualiza el narrador de este cuento de Borges, radica en el proceso de la divulgación, en su verbalización. Asimismo, en «La biblioteca de Babel», el narrador interpela: «Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?» (2009: I, 865). La cuestión central no se reduce, entonces, a la tan usada y abusada distinción entre ficción y realidad, una distinción teórica sobre la que ambos escritores han escrito hasta el absurdo anulando con ingenio y anticipación cualquier intento de crítica verificable. No se trata de adivinar cuándo Borges cita una obra real o cuándo Vila-Matas refiere la anécdota de un escritor de carne y hueso. El sentido de estas ficciones trasciende, como es lógico, toda verdad⁴³⁷, y este desinterés por dilucidar lo que hay de verdadero en el mundo es lo que vincula a Borges, según Castany Prado (2012), con la mejor tradición escéptica.

Pero si entendemos, un paso más allá, que las manifestaciones artísticas de esta crisis del lenguaje son símbolo de otra crisis, la de la cultura, ¿qué conclusiones podemos sacar tras leer los poemas numéricos de Khlebnikov o las composiciones onomatopéyicas de Marinetti? ¿Qué queda cuando se ha roto la sintaxis del discurso, cuando el texto es un entramado de espacios vacíos y las vanguardias artísticas y literarias han optado por rasgar los lienzos y quemar las páginas en blanco? Borges y Vila-Matas, desde una perspectiva ciertamente lúdica y optimista, parecen situar a la literatura como única superviviente. Siendo entonces cuando la literatura se pliega sobre sí misma y el juego continúa en una dimensión vertical cada vez más profunda e intensa. El mundo parece existir, como afirmaba Mallarmé, para llegar a un libro, y el libro, como puede leerse en «Del culto de los libros» o en «El espejo de los enigmas», es al mismo tiempo el mundo. La fenomenología de lo múltiple, el encierro de lo móvil y orgánico a

⁴³⁷ Sobre la impertinencia de evaluar los enunciados ficcionales por su calidad de verdaderos o falsos respecto de la realidad extratextual, v. Genette, 1993: 18 y 20.

través de la forma es una preocupación característica del escritor moderno. La narración, la reconducción de unos hechos muchas veces arbitrarios y siempre efímeros hacia la coherencia del Autor con mayúsculas, acaba en la reconstrucción de un orden constrictivo del discurso, y la conciencia de este proceso —que a grandes rasgos es el proceso de la escritura— juega en contra de la sensibilidad del escritor contemporáneo. En la novela *Doctor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas, leemos:

El punto y aparte era algo intrínseco a la literatura, pero no a la novela de nuestra vida. A él le parecía que cuando escribimos forzamos el destino hacia unos objetivos determinados. 'La literatura', me dijo, 'consiste en dar a la trama de la vida una lógica que no tiene. A mí me parece que la vida no tiene trama, se la ponemos nosotros, que inventamos la literatura'. (Vila-Matas, 2005: 103-4)

El contrato premoderno que asumía para el mundo y para su representación lingüística un orden jerarquizado de círculos dantescos no sirve ya para concebir el universo metafísico en el que se mueven la escritura de Borges y aun la de Vila-Matas (Cervera Salinas, 2006: 141). Llegado este punto, solo queda actualizar los términos del contrato y redefinir las ideas de realidad y de narración. Ya no se trata de revivir el vanguardismo iconoclasta propio de la primera mitad del siglo pasado, sino de una tarea más reflexiva en su sentido lingüístico y especular. Se trata de deconstruir determinados conceptos para ajustar la horma de la escritura a los inquietos pies de la realidad, que no del realismo. A este respecto es importante destacar el concepto de género literario. Un concepto que ya de por sí plantea grandes dificultades en su definición. Digamos, solo para entendernos, que se trata de una forma de clasificar las obras literarias en categorías o grupos, ya sea según su contenido o según su estructura. Es decir, los géneros son etiquetas y las etiquetas, una vez más, constriñen la multiplicidad de lo real. Pero ¿son las obras las que determinan al género?, o ¿es el género lo que determina una obra?

En el mundo taxonómico de los géneros literarios no hay lugar para lo inclasificable, de modo que en muchas ocasiones son las etiquetas mismas las que definen la naturaleza del producto. Esta discusión, que escapa naturalmente a los objetivos de nuestra tesis, tiene aquí la modesta función de introducir la cuestión siguiente, de clara influencia borgeana: ¿son los géneros literarios un modo de leer? Ricardo Piglia, planteándose este mismo interrogante, llega a la conclusión de que la «literatura es lo que leemos como literatura» (1986: 164). Como se sabe, Borges, muy influido por el maestro Macedonio Fernández, consideraba que la metafísica podía ser entendida como un subgénero de la literatura fantástica. En el epílogo a *Otras Inquisiciones*, el autor declara «estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso» (2010: II, 136). Igualmente, en conversación con Jean de Milleret, Borges afirma: «la thélogie comme système philosophique —même de mes auteurs préférés— appartient á la littérature fantastique» (1967: 144)⁴³⁸. De estas afirmaciones, que él mismo expandió al ámbito de las enciclopedias o de los textos teológicos, deriva lo que Piglia señala como «lo borgeano mismo», esto es: «la idea de que el encuadramiento, lo que podríamos llamar el marco, el contexto, las expectativas de lectura, constituyen el texto» (1986: 163)⁴³⁹.

Podemos decir entonces que es nuestra forma de leer lo que legitima la etiqueta genérica. Pero el problema va más allá, pues es imposible obviar —sobre todo hoy, cuando los teóricos de la recepción están hartos de decirlo— que la forma de leer varía tanto de un lector a otro como de una a otra lectura. Al margen de la filosofía fenomenológica de Roman Ingarden o de las teorías literarias de Wolfgang Iser⁴⁴⁰, ya Borges, en una nota de 1951, escribe:

⁴³⁸ Trad. propia [La teología como sistema filosófico —incluso el de mis autores favoritos— pertenece a la literatura fantástica].

⁴³⁹ Ya en el apartado 4.1. «El existencialismo textual de Borges» hemos referido algunas de las ocasiones más célebres y citadas en que Borges promovió, *grosso modo*, la intercambiabilidad entre pensamiento mágico y pensamiento científico.

⁴⁴⁰ Aunque ya hemos tratado estas teorías en el apartado 3.1.2. «Interpretación y *semiosis* diferida del texto», cabe señalar de nuevo que el relativismo interpretativo al que una determinada línea de la estética de la recepción somete el texto literario —aquella que hace hincapié en la singularidad de cada lectura individual— contribuye también a evidenciar la inestabilidad de la noción de género literario. Es sabido que Borges fue notable precursor de estas teorías, pero, según autores como Alfonso de Toro, en textos como «Pierre Menard...» se propone al mismo tiempo «otra teoría de la recepción, diferente a la de Jauss et alii, convirtiéndose más bien en la

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída [...]. (Borges, 2010: II, 112)

Es así como Borges destaca el carácter convencional de los géneros y, en última instancia, de la literariedad misma⁴⁴¹. En referencia a su libro de cuentos *El informe de Brodie*, publicado en 1970, Borges ejerce de crítico literario de su propia obra al definir con tremenda ironía el género al que sus cuentos deben o pueden adscribirse: «Fuera del texto que da nombre a este libro, y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados» (2010: II, 701).

Aunque la naturaleza de los géneros pudiera parecer una cuestión alejada de nuestro tema principal, es importante notar que a partir de su indagación pueden identificarse dos de los pilares sobre los que se asienta el modelo narrativo de la nota literaria ficticia: la relatividad contextual del género literario y la indeterminación del proceso de lectura⁴⁴². En su libro sobre *La filosofía en Borges*, Juan Nuño (2005: 54) invita al lector a sospechar que Borges pensó en Kant cuando eligió el término «ficciones» como título para sus relatos de los años cuarenta. Kant consideraba que de Dios, de la libertad o del universo no es posible dar una prueba teórica concluyente, por lo que se los debería tratar *como*

negación de ésta en cuanto el texto escrito en el pasado es para el presente irrecuperable a raíz del cambio que promueve su lectura en el presente de la misma» (2014: 342).

⁴⁴¹ Algunas coincidencias entre la teoría literaria de Borges y ciertos postulados característicos de la estética de la recepción han sido estudiadas en el epígrafe 3.1.3. «La teoría literaria de Borges, reescrita por Vila-Matas».

⁴⁴² Sin duda, la noción genérico-literaria parece inagotable y es a todas luces mucho más compleja que la «simplificación» aquí propuesta. Aunque nuestro propósito no es elaborar una teoría general de los géneros, en el siguiente apartado dedicaremos buena parte de nuestros esfuerzos a definir la identidad genérica de la ficción crítica en su relación con los géneros que le son más afines, principalmente el ensayo literario, el texto crítico y el relato de ficción.

si realmente existiesen, es decir, como auténticas ficciones. Esta idea, de marcado carácter idealista y en estrecha relación con la posterior teoría cognitiva del *fictionalismo* de Hans Vaihinger (1911), da rienda suelta al complejo juego de mundos posibles al que la imaginación de Borges dio lugar.

Merece la pena recordar la célebre cita de «El idioma analítico de John Wilkins» que dice: «La imposibilidad de penetrar el esquema divino no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios» (2009: I, 112). Estos esquemas humanos, tanto en Borges como en Vila-Matas, cobran forma en la ficción. De tal modo que la ficción, el *como si*, les permite aproximarse a una concepción del mundo como proyección mental, como existente en cuanto que percibido, y no como a un ente fijo que está ahí fuera y delante de nosotros. Es así como la escritura pasa especularmente a formar parte de esa percepción y de ese todo imaginario para el cual no existen ya fronteras formales en su sentido convencional, donde quien percibe es al mismo tiempo lo percibido, así como quien escribe es al mismo tiempo su escritura⁴⁴³.

Por este camino, la noción de existencialismo textual, que según nuestra lectura sitúa lo literario o textual por encima de cualquier verdad trascendente o verificable, permite analizar las implicaciones teóricas de la pareja híbrida «crítica y ficción» y situar a Borges como legítimo precursor de esta vertiente de la estética literaria contemporánea. Al final del ensayo «Avatares de la tortuga», incluido en el libro *Discusión* (1932), leemos:

‘El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?’. Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos

⁴⁴³ La cuestión de la identidad personal conjugada con la identidad textual ha sido abordada en esta misma tesis, especialmente en el apartado 2.2. «Crisis del logos. Identidad y desplazamiento» y en el subapartado de este mismo capítulo 4.1.2. «Opuestos reconciliados: memoria, identidad y crítica textual». Asimismo, el concepto de «existencialismo textual» puede servir como guía para abordar de forma crítica estas cuestiones, por lo que remitimos al lector, de forma general, a los apartados 4.1. «El existencialismo textual de Borges» y 4.2. «El existencialismo textual de Vila-Matas».

soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicado en el espacio y firme en el tiempo, pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. (Borges, 2009: I, 430)

Esta falsedad, que, como quiso Macedonio Fernández para su *Museo de la novela de la Eterna*, evidencia lo artificioso de la literatura a través de recursos metaliterarios que revelan la tramoya del relato, legitima los mecanismos de ficcionalización totalizadora que tanto Borges como Vila-Matas explotan en sus narraciones y en muchos de sus artículos críticos. Una ficción que incorpora a su modo de ser la metaficción, la autoficción, la crítica y, por supuesto, la autocrítica⁴⁴⁴. Así sucede en «Tlön, Uqbar Orbis Tertius» y en *Bartleby y compañía*, donde el discurso bibliográfico ficcional funciona como materia para la construcción de mundos posibles, tan reales en el imaginario literario como en el mundo físico y tangible que nos rodea. Como en la prosa de Macedonio, en estas narraciones queda demostrado que la realidad no puede encerrarse en la ficción, pero que la ficción —una ficción abarcadora capaz de acercarse a la verdad con mayor eficacia y sinceridad que las llamadas «historias verídicas» o «basadas en hechos reales», de las que el mismo Nabokov renegaba en su biografía de *Nikolái Gógol* (2002)— sí puede abrirse a la realidad. Si un tipo de narrativa (¿realismo objetivo, social, naturalista?) se esforzaba por acoplar o reflejar la *totalidad* de lo real en el interior de la obra, es hora de admitir que existe un tipo de literatura consciente de que esas representaciones son tan parciales y efímeras como cualquier otra, y que, en lugar de enfrentar la realidad extratextual al espejo del texto, asume para la realidad misma un carácter textual, sígnico, lingüístico, ficcional⁴⁴⁵. En lugar de enfrentar un espejo a la

⁴⁴⁴ Como bien señala Miguel Oviedo (2003: 49), hasta en el carácter libresco de Borges subyace la parodia, incluso la parodia de uno mismo, cuya agudeza y lucidez alcanza en Vila-Matas cotas insospechadas. Baste asomarse a las dos últimas novelas del autor, *Mac y su contratiempo* (2017) y *Esta bruma insensata* (2019), donde los personajes antagonistas (los escritores Ánder Sánchez y Rainer «Gran» Bros, respectivamente), comparten muchos atributos con el autor empírico, aun siendo ridiculizados —literariamente— en muchos sentidos.

⁴⁴⁵ Este sería el contraste entre Daneri y Borges en el cuento «El Aleph». Desde esta óptica, incluso la pretensión totalizadora de autores como Neruda o Vargas Llosa serían ejemplos de algo esencialmente fútil, pues ¿qué es lo *total* cuando ni siquiera de la realidad puede predicarse tal concepto?

vastedad de la Pampa, Borges y Vila-Matas proponen enfrentar dos espejos que dialogan entre sí a un mismo nivel, de modo que lo inconmensurable de la representación no quede supeditado a la altura o la anchura del marco, sino a la profundidad. Es como hacer coincidir el mapa y el territorio, pero en lugar de reduciendo y mutilando el territorio, hacerlo ampliando las dimensiones y posibilidades del mapa⁴⁴⁶.

Esta vuelta de tuerca al realismo, que toca tangencialmente la *hyperréalité* de Baudrillard (1978) y abraza de lleno la *surfiction* de Federman (1992), se lo debe —casi todo— a los riesgos asumidos por Borges en su tarea tan liviana como monumental de renovación del paisaje literario del siglo xx. Cuando se habla de realismo en relación con la literatura de Borges es inevitable que nos detengamos sobre la cuestión de lo fantástico, tan relacionada con su escritura y al mismo tiempo tan problematizada por él mismo y por algunos críticos importantes de su obra. Es ya un lugar común admitir que lo fantástico se enfrenta en Borges al realismo mimético, al acto de mimesis reproductora, como es también sabido que, en su definición canónica, lo fantástico se destaca del realismo por no establecer, como este, una relación abiertamente referencial con lo que comúnmente denominamos *real*, en oposición a lo *sobrenatural* o *imaginario*. Esta oposición, como ha expresado Alfonso de Toro, excluye de la ecuación el «trabajo literario/intelectual» (2014: 334), la «imaginación razonada» de la que habla el propio Borges en su prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares. Según estos parámetros, el trabajo intelectual quedaría fuera tanto del ámbito de lo real como del de lo sobrenatural, dejando un hueco genérico que Borges no tardó en ocupar, y que Vila-Matas, como veremos a continuación, ha

⁴⁴⁶ El estado embrionario de estas ideas puede hallarse en «La felicidad del lector inconformista», el prólogo que dedicamos a la 2ª edición ampliada de *Impón tu suerte* (2018), de Enrique Vila-Matas. Sobre la relación mapa-territorio, convendría recordar la formulación del filósofo idealista Josiah Royce en el primer volumen de su obra *The World and the Individual* (1899), que Borges recoge en «Magias parciales del Quijote»: «Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa; que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito» (Borges, 2010, II: 44).

vuelto definitivamente habitable. La fantasía se explica mejor desde la cita anterior de «Avatares de la tortuga»: los intersticios son lo *fantástico*.

En su introducción a la *Antología de la literatura fantástica*, de 1940, Bioy Casares esboza un conjunto de criterios para definir lo fantástico; criterios que sirven perfectamente al propósito de comprender la forma en que Borges llenó dicho vacío. Partiendo de su lectura del relato «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», Bioy Casares describe lo que denomina «fantasía metafísica» como «un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción [...]» (1996: 14)⁴⁴⁷. Aunque Borges se ha referido a sus propias narraciones como fantásticas o policiales⁴⁴⁸, es aún más significativo, por el modo en que solía hacer del comentario de obras ajenas una velada autocrítica, que clasifique *El proceso* de Kafka o *La invención de Morel* como textos con un «postulado fantástico», pero «no sobrenatural»⁴⁴⁹. Es precisamente en el prólogo a la célebre novela de Bioy Casares donde Borges caracteriza lo fantástico como un «artificio verbal» de marcado sesgo autorreferencial. Tanto en dicho prólogo como en el ensayo fundamental «El arte narrativo y la magia», de 1932, el escritor desarrolla su particular concepción de lo fantástico oponiéndose a la simulación psicológica, al realismo *psicologizante*, y, al mismo tiempo, asimilando lo fantástico a la literatura misma, a la propia ficción.

Un autor de referencia como Emir Rodríguez Monegal ha abordado estos dos textos borgeanos en «Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos» (1975). Sin embargo, nos interesa apuntar al respecto esta otra reflexión, más reciente, de Alfonso de Toro:

⁴⁴⁷ Véase también el ensayo de Adolfo Bioy Casares «On Fantastic Literature» (1972).

⁴⁴⁸ Véase el prólogo a la primera parte de *Ficciones* (Borges, 2009, I: 829) o el epílogo de *El Aleph* (Borges, 2009, I: 1071-72).

⁴⁴⁹ Aunque pocos calificarían la literatura de Vila-Matas como «fantástica», no es infrecuente que en sus textos se pongan en juego el tema del doble (*El mal de Montano*), las suplantaciones de identidad (*Impostura*), o las apariciones y las desapariciones de distinto tipo y naturaleza (*Doctor Pasavento*) —por no hablar directamente de fantasmas («Porque ella no lo pidió», *Dublínescas*, *Aire de Dylan*), seres extraterrestres («Amé a Bo») y criaturas imaginarias como el Odradek de *Historia abreviada de la literatura portátil*.

El punto medular de esta interpretación de lo fantástico es una doble negación, por un lado, de la realidad como sistema de referencia, negando con esto también la causalidad y, por otro, de las coordenadas espacio-temporales [...]. 'Lo fantástico' equivale pues para Borges a *ficcionalidad*, a *literariedad*, es decir, a *literatura*. (De Toro, 2014: 334)

Pero cabe matizar la reflexión de Alfonso de Toro, ya que, cuando Borges distingue entre el arte narrativo y la magia, agrega que «La magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción» (2009, I: 405). La interpretación borgeana de lo fantástico no niega, por tanto, la causalidad, sino aquella que entendemos por *natural* —«el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones» (2009, I: 406)— y que es la que persigue la literatura pretendidamente realista. Aunque Borges se refiere más comúnmente a la novela psicológica o psicologizante, en su prólogo a *La invención de Morel* describe con estas palabras el punto de unión que, en su práctica literaria, vuelve indistintas ambas denominaciones: «la novela 'psicológica' quiere ser también realista: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil» (1940: 10). Precisamente, lo que ni Borges ni Vila-Matas rehúyen en sus textos es su carácter literario y artificioso, lo que los aleja, desde la óptica borgeana aquí planteada, de aquella narrativa psicológica y/o realista.

Por el contrario, a Borges le interesa el proceso causal *mágico*, «donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado» (2009, I: 406)⁴⁵⁰. En esto coincide también Enrique Vila-Matas, quien elabora ficciones a primera vista autónomas, con vínculos referenciales endebeles —cuando no decididamente ambiguos y confusos—, que subvierten las normas de la simulación psicológica alterando el orden de las causas y de los efectos mediante procedimientos lúdicos y arbitrarios —muchas veces, aunque solo en apariencia, azarosos. Siguiendo la fórmula de Alfonso de Toro, la literatura de Vila-Matas rebosa *ficcionalidad*,

⁴⁵⁰ Refiriéndose a la novela de caracteres, a la novela de continuas vicisitudes, al relato breve y a la infinita novela espectacular de Hollywood, Borges escribe: «Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia» (2009, I: 405).

literariedad, y con base en esto puede ser entendida como fantástica en el sentido borgeano que acabamos de exponer, elevando al plano de la existencia la naturaleza arbitraria y convencional que concedemos al lenguaje.

4.3.2. Ensayo, crítica o ficción: elementos y definición de un género

Todas las grandes obras literarias disuelven o inventan un género.

«Una imagen de Proust», *Iluminaciones I*

W. BENJAMIN

En una entrevista publicada en 1985, Borges vuelve sobre algunas reflexiones expuestas ya en 1945 durante una conferencia dictada en Montevideo con el título «La literatura fantástica». Allí, Borges declara: «Podría decirse que la literatura fantástica es casi tautológica, pero toda literatura es fantástica» (1985: 18)⁴⁵¹. Esta idea subyace también en «La flor de Coleridge» y en «Magias parciales del Quijote», donde Borges ha escrito que las especulaciones filosóficas «no son menos fantásticas que las del arte» (2010, II: 43). La forma en que Borges amplía los límites de lo fantástico es al mismo tiempo su forma de rechazar precisamente *lo fantástico* como simple etiqueta genérica contra la que producir una escritura *más auténtica*: el realismo. Al contrario, el «nuevo género» del que hablan Bioy Casares y Borges permite disolver las fronteras entre dos poderosas categorías como son lo real y lo imaginario. A partir de las lecturas de Jaime Alazraki (1976: 184ss), Paul de Man (1976: 149-50), John Updike (1976: 153), Alfonso de Toro (2001) y Olea Franco (2007), entre otros, sabemos que el concepto de lo fantástico que ambos autores modelan se funda en la forma, en los modos de narrar, y no en la oposición temática entre aquello que puede o no puede existir.

⁴⁵¹ En la misma entrevista, Borges precisa: «La segunda parte del Quijote es deliberadamente fantástica; ya el hecho de que los personajes de la segunda parte hayan leído la primera es algo mágico, o al menos lo sentimos como mágico» (1985: 18).

Dichas consideraciones críticas han tenido un eco importante en la noción de literatura neofantástica desarrollada por Alazraki (1983b) en su análisis de los cuentos de Julio Cortázar, o en la concepción antifantástica de la escritura borgeana definida por Alfonso de Toro a principios del siglo XXI. Por nuestra parte, consideramos que estos rasgos principales de la nueva comprensión de lo fantástico que Borges inauguró sirven para comprender mejor la distinción entre las narrativas *Hire* y *Finnegans* que Vila-Matas promueve, precisamente, como Borges, para abolirla y encontrar un intersticio donde la imaginación razonada tiene plenos poderes. De esta distinción nos ocuparemos en el siguiente epígrafe, cuando analicemos en el marco de lo expuesto el relato de Vila-Matas «Chet Baker piensa en su arte». Leamos ahora las palabras con que Stanton Hager define lo fantástico en Borges y lo vincula por vía directa con la cosmovisión textual que sustenta desde el inicio la hipótesis de esta tesis: «To achieve the fantastic Borges did not resort to griffins, trolls, and unicorns [...], but turned topoi of metaphysics such as life as a dream, the many as One, and the world as Text»⁴⁵² (1985: 231).

En una carta que Susan Sontag dirigió —aunque, evidentemente, nunca envió— a Jorge Luis Borges el 13 de julio de 1996, cuando habían transcurrido ya diez años desde su fallecimiento en tierras suizas, la escritora norteamericana destacaba del autor porteño, con asombrada contradicción: «You were very much the product of your time, your culture, and yet you knew how to transcend your time, your culture, in ways that seem quite magical»⁴⁵³ (2002: 111). Sontag, sin decirlo, ponderaba en aquella carta el estatus ya clásico del autor de *Ficciones*: clásico en cuanto que atemporal e inagotable. Pero sería limitado y superficial, por nuestra parte, conformarnos con esa interpretación restringida del halago. En la misma carta, Sontag escribe: «You gave people new ways of imagining, while proclaiming over and over our indebtedness to the past, above

⁴⁵² Trad. propia [Para lograr lo fantástico, Borges no recurrió a grifos, trolls y unicornios [...], sino que convirtió los tópicos de la metafísica como la vida como sueño, lo múltiple como Uno y el mundo como Texto].

⁴⁵³ Trad. propia [Usted fue producto de su tiempo, de su cultura y, sin embargo, supo cómo trascender su tiempo, su cultura, de maneras que se acercan mucho a la magia].

all, to literature»⁴⁵⁴ (2002: 112). Tradición e innovación, pasado y presente, clásico y contemporáneo. Esta serie de aparentes dicotomías es la que acompaña y caracteriza la lectura que Sontag hace de Borges y que nosotros podemos resumir en la figura, tantas veces ambigua, del clásico contemporáneo.

Pero ¿qué es ser contemporáneo? Giorgio Agamben, quien intentó el abordaje de esta compleja cuestión en un libro del año 2008, afirma que *contemporáneo* es aquel que va un paso más allá de su propio presente aun cuando hunde sus raíces en la tradición. El hombre contemporáneo es a un tiempo arcaico —próximo al *arkhé*, al origen— y vanguardista, suficientemente distanciado de la realidad presente como para poder comprenderla: en cierto modo, es un hombre sin presente, un ser hecho de pasado y de futuro. Por eso podemos considerar a Borges, como sugiere Alan Pauls (2000), el último escritor del siglo XIX y al mismo tiempo entreverlo como un precursor clave de la literatura más actual. Cristina Piña ha trabajado la condición «bisagra» de Borges entre la Modernidad y la Postmodernidad⁴⁵⁵, mientras que Olalla Castro Hernández (2014) ha dedicado su tesis doctoral a ubicar la obra de Vila-Matas en un «Tercer Espacio» o «entre-lugar» que reconecte su escritura con las literaturas del siglo XIX y de las vanguardias históricas del XX⁴⁵⁶.

No en vano, hace tiempo que dejaron de sorprendernos las coincidencias entra la tipificación de los elementos definitorios de la postmodernidad en el terreno artístico-literario y los elementos más destacados por la crítica en la literatura borgeana. Así, por ejemplo, el «laberinto», verdadero símbolo de la complejidad y la desorientación del individuo actual; la «biblioteca», como

⁴⁵⁴ Trad. propia [Usted le dio a la gente nuevas formas de imaginar, mientras proclamaba una y otra vez nuestro endeudamiento con el pasado, sobre todo, con la literatura].

⁴⁵⁵ De entre los trabajos de Cristina Piña dedicados a este tema, véase «Borges posmoderno» (1998), «Borges y la posmodernidad» (1999) y «Jorge Luis Borges y Paul Auster: las transformaciones posmodernas de la narrativa policial» (2005).

⁴⁵⁶ Por su parte, el escritor y crítico de arte Miguel Ángel Hernández (2019) ha afirmado que la de Vila-Matas es una obra que se dirige hacia un lugar que todavía no está inventado. Las conclusiones especulativas del trabajo de Olalla Castro han sido publicadas en formato libro con el título *Entre-lugares de la Modernidad: Filosofía, literatura y Terceros Espacios* (2017).

representación de esa reducción del pasado a un mero banco de datos reutilizable o del proceso de transformación del mundo en «texto»; el «complot», representativo de la obscuridad que se percibe en las relaciones de poder; el «lenguaje» y la «intertextualidad»; la reflexión metaartística y metaliteraria; la recuperación arqueológica del pasado histórico; el manierismo de la reescritura, que comprende desde un sentimiento de saturación por el exceso de repetición a la parodia de los estereotipos; o la virtualidad en la percepción de la realidad y hasta en las relaciones personales. Borges detona algunas de las categorías fundamentales de la modernidad, a saber: la identidad individual, la temporalidad, la racionalidad (el conocimiento de la realidad y, por tanto, del espacio como dimensión homogénea y aprehensible) y la causalidad (jerarquización de los fenómenos, incluidos los de escritura-lectura, que aseguraban la relación unidireccional entre autor, obra y lector).

Sin que la crítica especializada haya llegado a un acuerdo al respecto, es indiscutible que ciertos rasgos y procedimientos de la poética borgeana coinciden con la forma de hacer que denominamos postmoderna. En *Perder teorías* —genuino ejercicio de ficción crítica que comentaremos a continuación— Vila-Matas comenta *El mar de las Sirtes* (1951), una de las novelas más celebradas de Julien Gracq, y escribe:

Su método narrativo, por ejemplo, es sorprendentemente contemporáneo, pues acoge con hospitalidad varias tendencias literarias que el autor absorbe, *intertextualiza* y transforma, lo que le relaciona, aunque sea sólo de forma oblicua, con ciertas técnicas postmodernas o, mejor dicho, borgianas de trabajo. (Vila-Matas, 2010: 31)

Estos atributos pertenecen a una postmodernidad que, como la magia respecto de lo casual, no es la contradicción de la modernidad, sino su coronación o pesadilla. Como vimos al tratar las relaciones entre intertextualidad y cosmopolitismo⁴⁵⁷, los dos autores que nos ocupan se miran al mismo tiempo

⁴⁵⁷ Véase el apartado 3.3.2. «Intertextualidad y cosmopolitismo cultural: el factor Borges».

en la tradición y en la vanguardia, en la ruptura y en la continuidad, participando de una teoría de las influencias que circulan en distintas direcciones. El existencialismo textual garantiza la posibilidad de leer la historia literaria como un texto al mismo tiempo único y múltiple, orgánico, por el que desplazarse sin solución de continuidad. Y esa forma «oblicua» que pondera Vila-Matas en la escritura de Gracq es la misma que, vestida en ocasiones de transversalidad, nos ha permitido trazar el diseño minucioso y complejo de un mapa indudablemente irregular, a veces escapado, en el que conviven el escepticismo y la fe en la escritura. La mirada oblicua de estos autores garantiza la compensación, el juego de los opuestos reconciliados que auspicia el encuentro tan enriquecedor —e imprescindible para entender la profundidad de sus apuestas literarias— entre escepticismo esencial y existencialismo textual.

Ya en 1996, Susan Sontag había entendido perfectamente cuál era la naturaleza de este existencialismo textual que venimos tematizando a lo largo de esta tesis:

You said that we owe literature almost everything we are and what we have been. If books disappear, history will disappear. I am sure you are right. Books are not only the arbitrary sum of our dreams, and our memory. They also give us the model of self-transcendence. Some people think of reading only as a kind of escape of the «real» everyday world to an imaginary world, the world of books. Books are much more. They are a way of being fully human. (Sontag, 2002: 112)⁴⁵⁸

Como en la novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*, de 1953, los libros «no son solo la suma arbitraria de nuestros sueños y nuestra memoria», sino que son «una forma de ser plenamente humanos». Este modo de relacionarse con la realidad provoca y posibilita el desarrollo de una modalidad de escritura

⁴⁵⁸ Trad. propia [Usted dijo que le debemos a la literatura casi todo lo que somos y lo que hemos sido. Si los libros desaparecen, la historia desaparecerá. Estoy segura de que está en lo correcto. Los libros no son solo la suma arbitraria de nuestros sueños y nuestra memoria. También nos dan el modelo de auto-trascendencia. Algunas personas piensan en la lectura solo como una forma de escapar del mundo «real» de todos los días hacia un mundo imaginario, el mundo de los libros. Los libros son mucho más. Son una forma de ser plenamente humanos].

especialmente pertinente: la ficción crítica, que relaciona de un modo tangible el problema del ser con el del lenguaje⁴⁵⁹. Desde el inicio hemos debido dar por supuestas diferentes cuestiones para asegurar el normal desarrollo del trabajo, garantizar un horizonte visible para las conclusiones y asegurar las dimensiones humanas de la tesis. Una de estas cuestiones ha sido la consideración de que tanto Borges como Vila-Matas son excelentes críticos literarios. No nos hemos propuesto probar esta afirmación por considerarlo innecesario, pero sí conviene, antes de avanzar, poner en claro qué entendemos por crítica literaria en referencia a estos autores para poder conocer mejor de qué manera opera la función crítica dentro de sus respectivas poéticas de la ficción.

A pesar del esfuerzo de distintos estudiosos de la literatura borgeana, la faceta crítica de Borges o, mejor dicho, su imagen de crítico literario sigue siendo *lateral* respecto de su figura como narrador y poeta. Thomas Hart Jr. (1963), Emir Rodríguez Monegal (1964) y Jaime Alazraki (1970) se preguntaron por este *desfase* en un momento en el que el prestigio de Borges se daba por sentado y la difusión internacional de su obra era ya imparable. En todo caso se aceptan con normalidad la erudición de sus textos y la práctica del ensayo, que indudablemente son aspectos relacionados con el ejercicio de la crítica literaria. Desde los primeros estudios que Adolfo Prieto (1953) y Emir Rodríguez Monegal (1964) dedicaron a la obra de Borges a mediados del siglo xx, su crítica ha sido tomada en cuenta y analizada, aunque fuera para rechazarla o negar su consistencia desde la mirada de la crítica universitaria⁴⁶⁰.

Sergio Pastormerlo recogió el testigo a finales del siglo pasado para indagar este tema, y en 2007 ofreció a los lectores un valioso estudio de la labor crítica borgeana titulado *Borges crítico*. Allí, Pastormerlo usa las palabras «crítica

⁴⁵⁹ Véase en esta tesis el apartado 2.2. «Crisis del logos. Identidad y desplazamiento», para comprender mejor la transformación hermenéutica que sufrió la fenomenología filosófica en el siglo xx. La relación entre el lenguaje y la cuestión de la identidad personal ha sido tratada en el apartado 2.1. «Sobre el origen del lenguaje en la Edad Moderna», mientras que la cuestión sobre la interpretación del texto y la construcción de nuestra identidad ha sido estudiada principalmente en los epígrafes 3.1.2. «Interpretación y *semiosis* diferida del texto» y 4.1.2. «Opuestos reconciliados: memoria, identidad y crítica textual».

⁴⁶⁰ Estas tempranas aproximaciones a la crítica borgeana son «Borges y el ensayo crítico», publicado por A. Prieto en *Centro*, Buenos Aires, en diciembre de 1953, y «Borges como crítico», de Rodríguez Monegal, aparecido en el número 31 de la revista veracruzana *La Palabra y el Hombre*, en julio-agosto de 1964.

borgearna» para referirse principalmente a sus ensayos literarios, reseñas, prólogos y conferencias editadas, pero no excluye tampoco lo que denomina «ficciones críticas» —como «El acercamiento a Almotásim»— ni los textos escritos en colaboración (2007: 17)⁴⁶¹. Aunque el mismo Sergio Pastormerlo nos confirmó que había utilizado el término «ficción crítica» «de un modo desprevenido, sin darle entidad de concepto teórico»⁴⁶², es muy probable que el autor haya asumido este término tras entrevistar a Beatriz Sarlo en 1997 para la revista *Variaciones Borges* de la Universidad de Pittsburgh. Ante la pregunta «¿Qué importancia le atribuye a la crítica de Borges en el marco de su propia obra y en el contexto de la crítica literaria argentina?», Sarlo contesta:

Si uno dividiera la obra de Borges por géneros, algo que tal vez sea preferible no hacer, se diría que la *crítica* y la *ficción crítica* tienen tanto peso estético e ideológico como la ficción, y que ambas tienen más peso que la poesía como género —no como discurso. (Pastormerlo, 1997: 38. La cursiva es nuestra)

Aunque Sarlo sí distingue abiertamente entre la crítica y la ficción crítica de Borges, tampoco ahonda en la definición del concepto, lo cual invita a que nos cuestionemos por las diferencias específicas entre ambas formas de lectura/escritura. Como ya señalamos más arriba, la crítica necesita, para ser, de la variación y la multiplicidad⁴⁶³. Sergio Pastormerlo ha señalado en este sentido que «las variaciones que más interesaban a Borges no eran variaciones de sentido» (2007: 154), argumentando que la crítica de la lectura que Borges llevó a cabo fue principalmente una crítica del gusto, así como que sus

⁴⁶¹ En un artículo previo titulado también «Borges crítico», publicado en *Variaciones Borges* en 1997, Pastormerlo precisa esta referencia a los «textos en colaboración» añadiendo el título de *Crónicas de Bustos Domecq*, escrito a cuatro manos con Adolfo Bioy Casares. Pastormerlo sitúa igualmente bajo el dominio de la «crítica borgearna» algunas de sus entrevistas.

⁴⁶² Estas declaraciones tuvieron lugar en un generoso intercambio de correos electrónicos con fecha del 22 de septiembre de 2018. Allí, Sergio Pastormerlo especificó que había utilizado el término «ficción crítica» al no haber encontrado «mejor fórmula para nombrar el género de “El acercamiento a Almotásim” o “Pierre Menard...”».

⁴⁶³ Véase en esta misma tesis el apartado 4.1.2. «Opuestos reconciliados: memoria, identidad y crítica textual».

experimentos sobre la variación de lo invariable se centraron sobre todo en el problema de la valoración. Estando de acuerdo en lo que respecta a la importancia de la crítica borgeana del gusto, cabría añadir, sin embargo, que esta distinción se puede salvar aduciendo que para Borges la valoración y el sentido eran en gran medida aspectos indistinguibles, o cuando menos interdependientes. Por supuesto, esta relación de dependencia está en la base del «Pierre Menard...», pero también en una serie de textos críticos anteriores, dedicados a poner en evidencia un hecho que las teorías de la lectura situarían en el centro del debate intelectual sobre la literatura a partir de 1970⁴⁶⁴.

Aunque Beatriz Sarlo lo evoca en su entrevista con Pastormerlo, el término «ficción crítica» fue utilizado con anterioridad por el crítico argentino Nicolás Rosa para definir la escritura de autores tan dispares como David Viñas, Jaime Rest, Héctor Liebertella y Ricardo Piglia. La referencia en cuestión la encontramos en el ensayo «Veinte años después o “novela familiar” de la crítica literaria»⁴⁶⁵, donde Rosa ofrece un interesante recorrido por la idiosincrasia de algunos críticos literarios argentinos, dedicando un apartado fundamental —«La vereda de enfrente»— a las singularidades del ejercicio crítico que Piglia y Liebertella incluyen en sus ficciones. Para Nicolás Rosa, los textos de Piglia «El relato fuera de la ley» —introducción a *El frasquito* (1973) de Luis Gusman—, sus trabajos sobre Viñas, Sarmiento, Arlt, Borges y la novela norteamericana, o los textos incluidos en *Crítica y ficción* —publicado originalmente en 1986—, solo pueden ser pensados junto a sus novelas *Respiración artificial* (1981) y *La ciudad ausente* (1992). De forma similar, este ejercicio interdependiente tiene lugar en *El paseo internacional del perverso* (1986), *Ensayo o pruebas sobre una red hermética* (1987), *Las sagradas escrituras* (1993) o *Los juegos desviados de la literatura* (1991), donde, al decir de Rosa, Héctor Liebertella novela la literatura y

⁴⁶⁴ Además del apartado 3.1. «La condena del *homo hermeneuticus*» de esta tesis, véanse las consideraciones que Lisa Block de Behar expone al respecto en *Al margen de Borges* (1987). También pueden consultarse el ensayo de Borges «Las dos maneras de traducir» (1927), recogido en *Textos recobrados 1919-1930* (1997: 256-259) y el prólogo a la traducción de Néstor Ibarra de *El cementerio marino*, de Valéry, publicada en 1931 por Ediciones Schillinger.

⁴⁶⁵ Este texto se publicó por primera vez en el número 9 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (julio-septiembre de 1993), pero una versión corregida y ampliada del mismo se incluyó más tarde en un importante volumen editado en Buenos Aires por el propio Nicolás Rosa con el título *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria argentina* (1999).

la crítica, inaugurando junto a Piglia «la ficción crítica, rama de la así llamada “ciencia-ficción”» (1999: 341-42).

La acepción de la «ficción crítica» que Rosa maneja está muy próxima a la llamada «ficción teórica», donde «es difícil separar —y los ejecutores no lo pretenden— el costado de la ficción y el costado de la teoría» (1999: 341)⁴⁶⁶. Curiosamente, Rosa, gran conocedor de la literatura de Borges, salta por encima de su papel en la gestación del género —el cual hemos tratado de demostrar al estudiar «El acercamiento a Almotásim»— para vincularlo a Sigmund Freud⁴⁶⁷. Es evidente que no podemos estar de acuerdo con esta genealogía, aun cuando se trate de una disensión historicista que apenas tiene alcance real sobre el propósito de nuestra investigación. No es tan importante determinar el origen del género como los rasgos que nos permitan identificarlo y la razón de ser que nos ayude a comprenderlo. Por ello no olvidamos la lección bajtiniana que entiende los géneros como *modos de ver*, como dispositivos de percepción y acceso al sentido⁴⁶⁸. En consecuencia, la contribución de Nicolás Rosa es fundamental. Sin saberlo, con un pie todavía en el siglo xx, el crítico argentino alcanzó a distinguir en Ricardo Piglia y en Héctor Libertella dos vertientes de esta línea de escritura que podemos aplicar *ad litteram* para distinguir las apuestas de Borges y de Vila-Matas, respectivamente:

El estilo de Piglia es lógico y argumentativo-polémico: hace de la argumentación su figura mayor, piensa con ideas y expone la política de esas ideas. Libertella se deja seducir por el trasfondo de las ideas (las ideas en la *letrina*, no al pie de la

⁴⁶⁶ Aunque, como hemos tratado de señalar, la teoría literaria representa un papel muy importante en las ficciones que nos ocupan (véase, por ejemplo, nuestro análisis de *Perder teorías* en el siguiente apartado de esta misma tesis), optamos por el término «ficción crítica» por considerarlo más exhaustivo y porque en la denominación del género queda implícita nuestra teoría de un mundo textualizado al que el texto —literario— se refiere como única opción. Véase también el apartado 3.1.1. «El mundo y la *imagen del mundo*».

⁴⁶⁷ No obstante, Rosa, admite esta deuda con Borges cuando escribe, a propósito de la «ficción crítica»: «La narración se convierte en un tratado de argumentación: la crítica, en un relato policial cuyos narremas básicos serían las pruebas deductivas (Sherlock Holmes) o incluso abductivas (Charles S. Pearce): todo crítico, en esta línea, termina siendo un sosías [sic.] de Don Isidro Parodi (Borges)» (1999: 341).

⁴⁶⁸ Véase su texto de referencia «El problema de los géneros discursivos», recogido en el libro de Mijail Bajtín *Estética de la creación verbal* (1982: 248-93).

letra), por la retórica de las imágenes y, en vuelco abismal, se deja asir por el ejample de los tropos. Uno piensa, el otro es pensado. Uno propone tesis para descifrar qué cosa es la literatura argentina; el otro es atrapado, como la esfinge, por el acertijo. (Rosa, 1999: 341)

Claro que, como ya hemos adelantado, Rosa no ha sido el único crítico en destacar esta tendencia de la literatura y la crítica contemporáneas. Luego de esta mención inaugural hallamos el mismo término en trabajos como el citado *Borges crítico* o en la tesis doctoral sobre Jaime Rest que el propio Pastormerlo dirigió a Maximiliano Crespi en 2013, titulada *Función crítica y políticas culturales (1953-1979)*. Por su parte, Sandra Contreras ha estudiado la literatura de Piglia y Aira para llamar nuestra atención sobre la «saturación de la novela con los saberes y juicios del autor» (2008: 25), como también —de una forma que recuerda a los planteamientos que desarrollamos más arriba sobre la «lectura estratégica» y el cuestionamiento del canon⁴⁶⁹— Jorge Panesi ha señalado lo siguiente:

La narrativa de Ricardo Piglia trazó, de manera consciente, mapas de lectura, cartografías que eran antiguas huellas y nuevas carreteras contrarias. Su ficción es un mapa de lecturas. Proposición de recorridos posibles. Y hoy, de alguna manera, la historia de nuestras lecturas pasa por el mapa mitológico que nos inventó Piglia. (Panesi, 2004: 269)

En general, a excepción de los estudios sobre Jaime Rest y la inclusión en la órbita pigliana de autores más jóvenes como César Aira y Sergio Chejfec⁴⁷⁰, el

⁴⁶⁹ Remitimos al lector a los apartados de esta tesis 3.3.2. «Intertextualidad y cosmopolitismo cultural: el factor Borges» y «'Una literatura española no nacional': cosmopolitismo y lectura estratégica».

⁴⁷⁰ En *Aquí América latina*, Josefina Ludmer califica a Héctor Libertella, César Aira y Sergio Chejfec como «los vanguardistas del 2000, los experimentales, los resistentes, los representantes de 'la literatura'. ¡Los hiperliterarios del 2000!» (2010: 105), mientras que Alejandra Laera ha afirmado de forma mucho más directa que «Chejfec le disputa al ensayo sus temas por medio de la novela» (2014: 55). Respecto a algunas novelas de Chejfec, como *El llamado de la especie* (1997), *El aire* (1992), *Los planetas* (1999), *Los incompletos* (2004), *Boca*

término se ha utilizado después de Rosa para hablar de algunas novelas y relatos de Piglia, pero siempre de forma un poco superficial y para referirse ligeramente a un fenómeno bastante común de hibridación de géneros⁴⁷¹. La labor de Ricardo Piglia como crítico literario es de sobra conocida y atraviesa explícitamente volúmenes como *Crítica y ficción* (1986, 2001), *Formas breves* (1999) o *El último lector* (2005). Sin embargo, partiendo de estos textos es interesante levantar la mirada hacia otras obras, ligadas más estrechamente al ámbito de lo ficticio, como son *Nombre falso* (1975, 1994), *Prisión perpetua* (1988) o *La ciudad ausente* (1992), e indagar en ellas la manera en que los géneros implosionan, se rompen hacia dentro por la presión externa que ejercen otros géneros⁴⁷². A nuestro parecer, este es uno de los aportes más relevantes de la poética pigliana, y probablemente el ataque más certero y último a las convenciones del realismo objetivo. Si la literatura contemporánea destaca por la ausencia de normas y la disolución de fronteras, deberíamos preguntarnos en qué condiciones perviven las posibilidades de transgresión.

Aunque Duchamp y los suyos se plantearon estas incógnitas con inigualable fortuna, Baudelaire ya reflexionaba mucho antes sobre estos asuntos dando la bienvenida a una literatura que incluía en sí misma su propia teoría, que cuestionaba su función y que, de forma tan trágica como inspirada, se preguntaba por sus propios límites. Es cierto que ya Dante, San Juan de la Cruz

de lobo (2000) o *Mis dos mundos* (2008), podríamos hablar de «ficción teórica», dado que en ellas hay personajes que caminan y la propia enunciación del relato se construye sobre la estructura del caminar. Aquí es fácil identificar la experiencia narrativa —su escritura— con el deambular del caminante. Respecto del viaje y el paseo como indagación hermenéutica, véase en esta misma tesis el epígrafe 4.2.3. «El placer del viaje y el placer del texto». Para una aproximación general a la literatura de Chejfec, recomendamos el artículo de Eduardo H. Berg «Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec» (2007).

⁴⁷¹ Es el caso de Teresa Orecchia, que se ha referido a la ficción crítica de Piglia en un artículo titulado «Retratos ficcionales en la narrativa de Ricardo Piglia: variaciones sobre el retrato del (autor en) artista» (2006) y de Edgardo Horacio Berg, que ha analizado desde esta perspectiva el cuento «Homenaje a Roberto Arlt» en «La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia» (2006).

⁴⁷² Para una aproximación integradora a la obra de Ricardo Piglia, con especial énfasis en el estudio de la naturaleza híbrida de sus estrategias ensayísticas y ficcionales, remitimos al lector al libro de José Manuel González Álvarez *En los «bordes fluidos»: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia* (2009). Además, un interesante panorama general del acercamiento crítico a la obra de Piglia —incluyendo un texto del mismo Vila-Matas— lo encontramos en el volumen *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*, editado por Jorge Carrión en 2008.

o Schiller también manifestaron en sus textos una conciencia autocrítica, pero es seguramente con Charles Baudelaire cuando la conciencia de la modernidad como conflicto entre el yo del poeta y el mundo que lo rodea dio lugar a una concepción de la modernidad como estado de crisis, en la que el yo poético se enfrenta al universo circundante preguntándose no solo por las condiciones de su mundo, sino también por las de su obra. A partir de este momento asistimos al desdoblamiento del poeta en actor y crítico —no solo en forma de teoría estética autónoma, sino también, y principalmente, dentro de la obra misma. El lenguaje literario muestra sus marcas específicas permanentemente, y a pesar de la búsqueda desesperada de autenticidad que tanto promulgaron las vanguardias, la literatura contemporánea ha heredado del modernismo esta profunda escisión que se manifiesta principalmente en su carácter metaficcional o, en palabras del teórico Lubomir Doležel, «auto-revelador» (1997: 92). La literatura se revela a sí misma como artefacto y se *rebela*, al mismo tiempo, contra la ilusión referencial. «Esto no es una pipa», leemos en el célebre cuadro de Magritte⁴⁷³, donde, además de poner en cuestión el efecto representativo de la pintura, la sentencia sirve como comentario de la propia obra⁴⁷⁴.

Piglia y Vila-Matas asumen como propio este ataque al realismo literario en favor de una captación más amplia de lo real, una captación que podríamos llamar —extrapolando el término vanguardista tal y como lo usaron César Vallejo o Guillermo de Torre— *superrealista*, ya que incluye en su seno al plano literario con todas sus texturas y dimensiones, igual que en su momento se dio la bienvenida al mundo onírico y al plano del subconsciente⁴⁷⁵. Esta concepción

⁴⁷³ Este cuadro forma parte de una serie de piezas a la que significativamente Magritte tituló *La trahison des images*, y sobre la que Michel Foucault escribió en su libro de 1973 *Ceci n'est pas une pipe*. En el terreno de la ficción literaria, el norteamericano David Markson publicó en 2001 *This is Not a Novel*, donde experimentaba con la figura del Escritor con resultados tan rompedores como los que Magritte persiguió con su pintura en el ámbito de las artes visuales.

⁴⁷⁴ Artistas muy posteriores como el conceptual Ben Vautier utilizarán estrategias similares, como en aquella pieza de 1974, muy próxima al género de la poesía visual, en la que el artista —también conocido como BEN— escribe sobre un fondo monocromo «*Art is a false message*», poniendo de manifiesto una relación sustancial entre crítica ideológica, crítica institucional y teoría artística. En otro lugar hemos abordado las posibilidades estéticas del comentario dentro de la propia obra artística y, específicamente, literaria (véase Aznar Pérez, 2016).

⁴⁷⁵ En «Chet Baker piensa en su arte», Vila-Matas escribe: «Mi idea diferente de realismo pasaría por ensamblar, sin grandes trastornos para el lector, el mundo de lo no narrativo (del que *Finnegans Wake* es su gran icono y punto más extremo) con el mundo de las narraciones estables y transparentes de los gemelos idiotas. Extraer de ese ensamblaje un realismo más

desdoblada del arte y de la literatura viaja de la mano del gran problema contemporáneo de reconciliar literatura y representación, lenguaje y realidad. No olvidemos que en sentido saussureano la significación es diferencial y no referencial, es decir, resulta de las diferencias entre los signos y no de la relación entre las palabras y las cosas. La fractura entre el lenguaje y el mundo, que venía sintiéndose ya desde mediados del siglo XIX, alcanza en época contemporánea el nivel de la constatación⁴⁷⁶.

A partir de 1910, los hijos de Dadá nos legaron un complejo y heterodoxo conjunto de planteamientos estéticos. Dieron a luz más incógnitas que belleza, más procesos abiertos que obras firmadas, más potencia que acto, y la potencia, que está en la base de cualquier ejercicio creativo, conlleva en sí misma el no-acto, la no-creación y la no-potencia. De ahí que las *performances* de Hugo Ball o los *ready-made* de Duchamp importen menos por su valor estético que por su carga ideológica. Es el concepto, y las obras *en potencia* que este alberga, lo que hizo de estas manifestaciones una verdadera revolución⁴⁷⁷. Una revolución casi paralela, si se quiere, a la futuridad del texto y la postergación de la obra en prólogos de Macedonio Fernández, cuyo reconocimiento más notable se dio significativamente de forma tardía o sencillamente *diferida*, al basarse Piglia en su poética para diseñar la máquina combinatoria de *La ciudad ausente*: una máquina generadora de relatos que proliferan sin límite ni predicción. Escribe Piglia en su novela: «Hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio» (2013: 129).

Este arte *potencial* no dice lo que realmente quiere decir, esconde su clave y al mismo tiempo mantiene una tensión constante por mostrarla, por revelarla como a un negativo fotográfico. El no-ser define el mundo con la misma fuerza

realista, quizá gracias a la discreta introducción de la sombra radical de lo *inenarrable* en las convenciones narrativas de siempre» (2011: 288). Sobre la utilización del término *superrealista*, véase en esta misma tesis el apartado 3.3.1. «Realidad y vanguardia: senderos que se bifurcan».

⁴⁷⁶ De forma general remitimos al lector al capítulo 2 de nuestra tesis, especialmente al apartado 2.2. «Crisis del logos. Identidad y desplazamiento».

⁴⁷⁷ Como ya vimos en el capítulo anterior, la revolución estética que promovieron los movimientos de vanguardia se dio de la mano de fuertes convulsiones sociales. Esta sincronía entre cambios estéticos, políticos y sociales la explica de forma extraordinaria el antropólogo y ensayista Carlos Granés en su libro *El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales* (2011).

que el ser, dirá Macedonio por voz de Piglia en esta novela fundamental⁴⁷⁸. Funcionando de forma similar a como lo hace la máscara, este tipo de arte muestra lo que no es, aunque al mismo tiempo no pueda ser de otra manera si quiere mantener activo su mecanismo retórico, como bien ha teorizado Piglia en su célebre ensayo «Tesis sobre el cuento», incluido en *Formas breves*. Allí Piglia hace explícito el mecanismo por el que la forma del cuento tiene un carácter doble: un relato cuenta dos historias, una de las cuales —elíptica y fragmentaria— debe estar cifrada en los intersticios de la otra historia, más visible, menos secreta, pero no por ello más relevante en la construcción del relato que aquella historia oculta, enigmática y decididamente elusiva.

Como sugiere el conocido libro de Marchán Fiz referido a las artes visuales, *Del arte objetual al arte de concepto* (1974), en el arco que va del objeto al concepto el cuadro y la escultura perdieron materialidad, se desmaterializaron, invocando como referencias externas no el mundo físico y sus objetos, sino el mundo de las ideas, el *logos*, entendido como pensamiento y lenguaje al mismo tiempo, como «discurso que da razón de las cosas» (DRAE, 2014)⁴⁷⁹. De modo que si el arte y también la literatura se vuelven, como Orfeo, a mirar al *logos*, podemos decir sin titubear que se pliegan sobre sí mismos. Dejan de remitir al espacio natural en su vertiente realista y se convierten, en un sentido muy amplio, en metadiscurso: discurso sobre lo que ya ha sido dicho por otros o por uno mismo. El cuento clásico de Poe, Quiroga o Chèjov juega con el dualismo de la narración y la dialéctica de lo visible y lo secreto, mientras que a partir de Kafka y también de Borges esa primera historia visible, casi tangible, se desmaterializa progresivamente, se conceptualiza hasta el punto de hacer de la

⁴⁷⁸ «Él, metafísicamente, por decirlo así, no distinguía el ensueño de la realidad. Su tesis era no distinguir la vigilia y el soñar, a pesar de esa apariencia de objetividad de la realidad él le oponía el ensueño. No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real, sino más bien su entrada. Se sale del soñar a otra vida y el cruce es siempre inesperado, el vivir es una trenza que trenza un sueño con otro. Le parecía que el ser, en esos momentos de ensueño, vivía con intensidad [...]. Él ha escrito sobre eso. Lo que no es define el universo igual que el ser, Macedonio colocaba lo posible en la esencia del mundo» (Piglia, 2013: 131).

⁴⁷⁹ En esta tesis hemos realizado una somera aproximación a la cuestión del *logos* en el epígrafe 1.1.1. «Avatares de una palabra: *mythos/logos*».

construcción cifrada de la historia «segunda» —aquella que en cierto sentido acompaña, glosa o comenta la historia primera— el tema mismo del relato⁴⁸⁰.

En su sentido más extremo, la obra reniega de su posible significado inmanente y produce un desplazamiento semántico hacia el contexto, hacia el receptor y, en última instancia, hacia el intérprete, como viene demostrando con especial fortuna el arte conceptual desde Joseph Kosuth y Peter Hutchinson hasta Lawrence Weiner⁴⁸¹ o Emilio Isgrò⁴⁸². En literatura, Piglia ha abordado este asunto con extraordinaria lucidez a través de la teoría del marco y de los desplazamientos que lee en Borges. En su ensayo «Borges como crítico», comenta Piglia con extraordinaria lucidez el funcionamiento táctico de este modo de leer en el autor de *Ficciones*: una estrategia de desplazamiento de los contextos y de modificación de las relaciones semánticas para crear nuevos significados, que el lector de Vila-Matas identificará también en su poética sin demasiado esfuerzo. A pesar de su extensión, nos permitimos reproducir aquí un pasaje clave de la reflexión que Piglia ofrece:

⁴⁸⁰ Así ocurre desde «El acercamiento a Almotásim» hasta el «Pierre Menard...», textos en los que prima, no la historia de Mir Bahadur Alí o la de Pierre Menard, sino la *historia* del cuento de Borges, que en muchos sentidos trasciende el plano de la anécdota para alcanzar el de la abstracción —esto es: el de la teoría.

⁴⁸¹ «En el arte conceptual de los años sesenta y setenta se experimentó con insistencia la tensión entre la materialidad y la enunciación lingüística con diversos resultados: ¿qué tan visual debe ser una obra de arte? En 1968, Lawrence Weiner comentó a trabajar sobre una serie que tituló *Statements* [Enunciados], que permitía que las obras de arte adquirieran un sinfín de manifestaciones:

1. El artista puede construir la pieza.
2. La pieza puede ser fabricada.
3. No es necesario que la pieza se realice» (Goldsmith, 2015: 104).

⁴⁸² Como adelantamos en el apartado 3.2.3. «Del no de la escritura a la escritura del No», en una de sus obras más conocidas, *One and Three Chairs*, de 1965, el artista conceptual Joseph Kosuth presenta en una sala de exposiciones, por un lado, una silla propiamente dicha —que varía según el capricho o las posibilidades del instalador, quien sigue unas instrucciones escritas inespecíficas—; por otro, una fotografía a escala de esta silla —que el instalador debe realizar e imprimir—; y, finalmente, un panel con la definición completa de la palabra *silla*. Al mismo tiempo y como el título promete, tenemos una y tres sillas desjerarquizadas, ninguna más real que la otra, conviviendo en un proceso indecible como objetos y sujetos del comentario. Al mismo tiempo, la obra de Kosuth es texto y paratexto de sí misma.

Borges escribe textos que parecen enmarcados en lo autobiográfico, pero están atravesados por elementos de ficcionalización. O escribe una reseña bibliográfica que parece enmarcada en el hábito de la reseña bibliográfica, pero en el interior de eso surge la ficción. Entonces, hay un sistema que tiene que ver con una tradición de los mundos posibles, de la constitución de los espacios de diferenciación de verdad y ficción como teoría del marco, y por otro lado hay una aplicación notable de esa cuestión que consiste en leer fuera de contexto. Yo diría que la lectura de Borges consiste en leer todo fuera de contexto: leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos *La imitación de Cristo* como si hubiese sido escrita por Céline, leamos el *Quijote* como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el *Bartleby* de Melville como un efecto de lo kafkiano. Ese movimiento de desplazamiento es la operación básica de la crítica de Borges y es la que produce ese 'toque' que llamamos lo borgeano. Se podría decir que consiste en leer todo como literatura, pero también podríamos decir que consiste en leer todo corrido de lugar. Si cambio un texto de lugar, ya sea porque le cambio la atribución, le cambio la colocación temporal, lo ligo con otro texto que no le corresponde, produzco en ese texto una modificación. Eso hace que la lectura de Borges sea muy creativa, muy constructiva de relaciones inesperadas. No solo constitutiva de sentidos nuevos, como en la historia de la crítica que es una lucha por cambios de contexto, sino también cambios en la construcción de un efecto diferente, ficcional. (Piglia, 2014: 157-158)

Recordemos a la luz de estas reflexiones las peripecias editoriales que vivió «El acercamiento Almotásim», mencionadas al inicio de este mismo epígrafe. Seguramente este es el mejor ejemplo para entender el funcionamiento de los desplazamientos y la «teoría del marco» en el proyecto literario de Borges. Pero también en el de Vila-Matas, sobre todo por la movilidad sin límites que este asume para su obra al desplazar los contextos convencionales del arte plástico, la entrevista, la crítica literaria, el género diarístico o la conferencia, para luego depositarlos, una vez transmutados, en el espacio literario de su propio canon atípico. De hecho, resulta difícil tratar de diseccionar la bibliografía de Vila-Matas en géneros, períodos o temas, cuando la verdad es que su obra puede y debe ser leída como una totalidad dinámica, como una estructura descentrada dentro de la cual se cruzan referencias en una y otra dirección.

Hay conferencias tuyas cuyos ecos vuelven en forma de relato, como ocurrió con «Mastroianni-sur-Mer», recogida más tarde en *Desde la ciudad nerviosa* (2000) y con *Bastian Schneider*, dictada en el Collège de France el 24 de marzo 2017 y publicada junto a *Doctor Pasavento* en la nueva edición presentada por Maurice Nadeau. Se cuentan en su bibliografía novelas que amplían su horizonte hacia el terreno de la realidad *real* o extratextual, como cuenta Vila-Matas que ocurrió con *Bartleby y compañía*, también del año 2000, cuando después de su publicación hubo amigos y lectores que siguieron enviándole *bartlebys* para engrosar la lista que él ya había publicado. También encontramos en su obra experiencias reales traspuestas en ensayos-novela como *Kassel no invita a la lógica* (2014) o *Marienbad eléctrico* (2016), ensayos que nacen de novelas —o que hacen nacer novelas— como *Perder teorías* (2010) y *Dublinesca* (2011), o incluso novelas que interpretan y reescriben obras anteriores, como ocurre en *Mac y su contratiempo* (2017) con la novela y/o libro de relatos *Una casa para siempre*, de 1988. La ficción omnívora es la que se ocupa aquí de borrar todas las fronteras, ¿o acaso no tiene fronteras la ficción? Si consideramos con Piglia que «la literatura es lo que leemos como literatura» (2014: 158), ¿nos es dado pensar que tal vez Borges y Vila-Matas lo leen todo como literatura? Si esto es así, entonces ¿cómo abordar la definición de un género? ¿todo es literatura? ¿las fronteras, las naciones, los países?⁴⁸³ La «estrategia» que Piglia describe es a todas luces un procedimiento de lectura creativa, una hermenéutica poética o una poética hermenéutica, como si se estuviera describiendo a la crítica con sus distintas gradaciones. Pues al contrario de lo que hace la lectura *privada*, la crítica literaria no deja perder en el aire la recepción de un texto dado, sino que genera comentarios, análisis y conclusiones; genera, al fin y al cabo, otros textos, contextos y paratextos.

Tras *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), Vila-Matas publica en 1977 la que durante un tiempo fue considerada su primera novela, *La asesina ilustrada*. En este texto, el personaje de Ana Cañizal —crítica literaria— escribe lo siguiente sobre las notas que debe redactar y que constituyen el libro que

⁴⁸³ Sobre la idea de una desterritorialización de la literatura mediante el ejercicio de la intertextualidad, véase el apartado 3.3.2. «Intertextualidad y cosmopolitismo cultural: el factor Borges».

efectivamente leemos: «quisiera narrar en ellas lo que me fue ocurriendo a partir del día en que casualmente di con el manuscrito de *La asesina ilustrada* de Elena Villena y comentar, a la vez, diversos apartados de este extraño texto» (1996: 13). Como ha sugerido Pablo Sol Mora, «los verbos en infinitivo de este pasaje —*narrar y comentar*— dan la clave, no solo de este libro temprano, sino de la totalidad de su obra, pues esta se lee como una narración comentada o un comentario narrativo de la literatura moderna» (2014: s. p.). Al contrario de lo que pudiera parecer, Vila-Matas no recurre al viejo *topos* del manuscrito encontrado, sino que ya desde sus inicios se aproxima al modelo de novela-comentario que Nabokov elevó a cotas altísimas con *Pálido fuego*, que Giorgio Manganelli llevó por el camino de la experimentación neovanguardista con *Nuovo commento*, y que el propio Vila-Matas retomó en el 2000 para crear una de sus obras más celebradas: *Bartleby y compañía*⁴⁸⁴.

Este modelo ha sido explotado con una lucidez extraordinaria por Piglia en su relato largo *Nombre falso*, donde el narrador —de nombre Ricardo Piglia— no solo ofrece un análisis interesante y coherente de la poética de Roberto Arlt, sino que incluye un supuesto original del autor de *Los siete locos* titulado «Luba». Para muestra de mayor virtuosismo, las líneas maestras de este cuento presuntamente inédito han sido trazadas a partir de la interpretación crítica que Piglia hace de la poética narrativa de Arlt y que constituye buena parte del texto, apoyada, a su vez, en otra ficción, el relato *Las tinieblas* de Leónidas Andréiev, cuya primera traducción al español fue publicada por Espasa-Calpe en 1919. Por tanto, *Nombre falso* puede ser considerado un complejo y logrado ejercicio de ficción crítica, cuyas farragosas consecuencias son de sobra conocidas. Por citar solo las más significativas, recordemos que «Luba», el cuento fingido por Piglia, figuró durante un tiempo como obra de Arlt en la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, así como en las bibliotecas de Letras de las universidades de California y Massachussets. Por otro lado, el crítico inglés Aden Hayes publicó en 1987 un desatinado estudio monográfico titulado «La revolución y el

⁴⁸⁴ Para comprender mejor el funcionamiento interno de esta novela, véase el epígrafe 3.2.3. «Del no de la escritura a la escritura del No», en esta misma tesis.

prostíbulo: 'Luba' de Roberto Arlt», donde corroboraba enfáticamente la autoría arltiana del relato (González Álvarez, 2009: 233).

Más allá de lo estrictamente anecdótico, estos equívocos son muy significativos, pues nos recuerdan el porqué del protagonismo que en la obra de Piglia y de Vila-Matas tienen conceptos clave como *plagio*, *apropiación* o *impostura*, y remiten al caso precursor de «El acercamiento a Almotásim» de Borges. El comentario crítico de otros textos y de los suyos propios, como ocurre en el prólogo de Vila-Matas a *En un lugar solitario* (2011), responde a un ejercicio de transtextualidad interna donde la escritura es siempre reescritura y reelaboración. La copia se vuelve creativa mediante un sistema de variaciones, ya que, en su comprensión de la tradición y de la historia literaria como continuo, es en la repetición donde se da la diferencia, y el paso que Platón esbozaba en *El banquete* del no-ser al ser se vuelve trasposición, conmutación, combinación de elementos preexistentes. La repetición genera diferencia, como la máquina de Macedonio pasa en *La ciudad ausente* de traducir relatos existentes a crear una obra autónoma y *original*⁴⁸⁵. Pero la conceptualización de este paso es superficial y en el fondo innecesaria, ya que la traducción, no lo olvidemos, es el método ideal de la reescritura que nos ocupa, pues para que sea efectiva debe copiar fielmente el original y al mismo tiempo olvidarlo. El traductor, como el crítico, no puede evitar ser al mismo tiempo el receptor y el emisor de la obra que tiene entre manos.

De nuevo el plagio, la apropiación, la impostura y el desplazamiento se mueven en el terreno de la perpetua indecisión, como en el caso de «El acercamiento a Almotásim». El valor del acto de interpretar no radica ya en su resultado, sino en el proceso de recepción que metaboliza y sintetiza el texto. Por definición, escribe Foucault radicalizando la vieja idea de Montaigne, «la

⁴⁸⁵ En su libro *De la impostura en literatura*, publicado junto al escritor francés Jean Echenoz, Vila-Matas declara: «Muchas veces me han preguntado por qué trabajo tanto con frases de otros autores. Practico —les digo— una literatura de investigación. Leo a los demás hasta volverlos otros. Este afán de apropiación incluye mi propia parodia. [...] Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto distinto» (Vila-Matas, 2008a: 41). En otro texto titulado «El lujo de las citas», Vila-Matas escribe: «Aspiro a que alguien descubra que he perseguido siempre mi originalidad en la asimilación de otras máscaras, de otras voces» (2008b: 5)

tarea del comentario no puede acabarse nunca» (2003: 48). Y así lo demuestra Vila-Matas en una de sus últimas novelas, *Mac y su contratiempo* (2017), donde mediante una estructura de cajas chinas la historia de la literatura se mira en una hilera de espejos que da como reflejo atomizado una de sus primeras novelas, presuntamente fallida, que el autor se propone criticar y reescribir veintinueve años después de su publicación: *Una casa para siempre*, de 1988.

Mediante una operación esencialmente metatextual, Vila-Matas pliega las dos mitades del folio: la ficción y su glosa, desjerarquizándolas y convirtiendo el Texto (con mayúsculas, símbolo barthesiano de todos los textos) en un palimpsesto cuyo estrato original es indistinguible⁴⁸⁶. Piglia opera de este modo decididamente «confuso» cuando utiliza las notas a pie de página en su novela *Blanco nocturno* (2010) y, en cambio, en uno de sus textos de más claro semblante ensayístico, *El último lector* (2005), no incluye ninguna. También cuando publica libros de ensayo que en realidad son entrevistas o conversaciones editadas, como *Crítica y ficción* (1986); novelas que narran reflexiones y debates intelectuales, como *Respiración artificial* (1980) o *La ciudad ausente* (1992); o colecciones de cuentos que incluyen crítica literaria e incluso ensayo académico, como *Nombre falso* (1975). Dicho de otra manera, la lectura del palimpsesto lleva implícita la lectura y la interpretación, consciente o no, de todas sus capas, de todas las escrituras superpuestas —del «libro» y esos «otros asuntos», que decía Montaigne—, hasta tal punto que el estrato original y el nuevo se unen cerrando un círculo hermenéutico que es homología estructural del mundo contemporáneo, pues bajo el paraguas de la ficción crítica

⁴⁸⁶ Enrique Vila-Matas ha tematizado esta cuestión en *Esta bruma insensata* (2019), cuyo antecedente inmediato es el texto titulado «Bastian Schneider» (2017). En la versión provisional de esta novela, que el autor nos permitió conocer en un correo electrónico del 28 de julio de 2018, las primeras líneas de la narración guardan una estrecha relación con los planteamientos de nuestra tesis, que el autor desconocía en ese momento: «Tal vez la cita de Roland Barthes explique a qué me dedicaba: “El intertexto es la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito”. A la luz de esa definición, quizás pueda entreverse que yo, Bastian Schneider, asesor intertextual, era alguien incapaz de vivir fuera de la red de las palabras sin fin. De ahí que, esa tarde de hace unos años, encontrara tan chocante haberme quedado atascado, sin solución de continuidad, en mitad de una cita literaria que copiaba en aquel momento y que vi que no podría completar hasta que no acabara de superar aquel súbito bache».

Piglia y Vila-Matas sitúan no solo su poética de la ficción, sino también su visión del mundo⁴⁸⁷.

Marcelo Casarín ha estudiado este apego de Piglia hacia la ficción crítica en «La escritura de Ricardo Piglia: los rastros de una pesquisa» (2007) y en «Piglia y Saer, teoría y praxis de la novela» (2008). No es casual que este último trabajo incluya en el *corpus* al escritor argentino Juan José Saer, otro gran conocedor de la literatura de Borges y, sin duda, un lúcido autor de ficción crítica, como demuestra su libro *El río sin orillas* —subtitulado, tan acertadamente, *Tratado imaginario*⁴⁸⁸. Como ha escrito al respecto Nicolás Lucero:

La hibridez de *El río sin orillas* es de índole negativa; proviene no del entusiasmo de la mezcla ni de una borrosa disolución de las fronteras entre géneros, sino de una indocilidad metódica que lleva a la construcción de un objeto nuevo. (Lucero, 2012: 683)

De esta misma naturaleza es la hibridez del género que venimos definiendo, unión del escepticismo que provoca dicha «indocilidad metódica» y de la convicción que impulsa la «construcción de un objeto nuevo». En *Esta bruma insensata*, el narrador comenta la poética de su hermano y célebre escritor Rainer Bros —trasunto de Vila-Matas— y señala:

Porque toda su obra se podía sintetizar a la perfección diciendo que se dedicaba a narrar la historia secreta de una duda. La duda que, primero, había tenido entre escribir o no escribir, y después, cuando ya había escrito y por tanto no podría proseguir con esa duda inicial, la disyuntiva entre despreciar a la puta escritura

⁴⁸⁷ Igualmente ocurre en otros textos de Vila-Matas que son clave para entender nuestra noción de ficción crítica, como «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones» y «Mastroianni-sur-Mer» —ambos recogidos en *Una vida absolutamente maravillosa* (2011)— o el citado «Chet Baker piensa en su arte»; textos en los que, al igual que en *Nombre falso*, la teoría y la praxis son una misma cosa y se desarrollan correlativamente conforme avanza la narración.

⁴⁸⁸ Véanse al respecto los trabajos de J. Bracamonte: «Macedonio Fernández y Juan José Saer: la ficción crítica, proceso y gesto» (1995) y de G. Speranza: «Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia» (2001).

(con la consiguiente renuncia a ella) o abrazar la fe y la alegría y continuar: «Por un lado, hay una tendencia en mí a arrojarme sobre mi propia sombra. Y por el otro, un impulso de ascenso, una tendencia a viajar hacia la lejanía etérea de una buena luz matinal en la que encontrar por fin, aunque borroso, mi verdadero punto de vista. Dicho de otro modo: por un lado, hay rechazo y radical renuncia; por el otro, fe y felicidad. (Vila-Matas, 2019: 41)

Entre la renuncia y la fe en la literatura habita la ficción crítica, que participa de los planos *pasivo* (la lectura) y *activo* (la escritura) de cualquier producción literaria⁴⁸⁹. De hecho, la figura estereotipada del escritor que no *escribe* se corresponde por antonomasia con la del crítico literario. Recordemos las hiperbólicas palabras de George Steiner, tantas veces citadas: «Al mirar atrás, el crítico ve la sombra de un eunuco» (2006: 19) o el interés obsesivo de Roland Barthes por escribir una novela (Samoyault, 2015: 105-107)⁴⁹⁰. El gran crítico francés logró diseminar retazos de este proyecto, definitivamente inconcluso, en libros como *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) o *La cámara lúcida* (1980), pero la verdadera *novela* la construyó entre los renglones de sus trabajos de crítica literaria⁴⁹¹.

Por su parte, Rita de Grandis, que en 1993 publicó un importante estudio sobre la cita como estrategia narrativa en las novelas de Piglia⁴⁹², se ha referido con el concepto de «ficción crítica», aunque también de forma poco detallada y con connotaciones más ideológico-políticas que literarias, a la escritura del reconocido crítico literario y profesor de literatura brasileña Raúl Antelo, autor de

⁴⁸⁹ Este rasgo definitorio se resume en lo que hemos denominado «la aporía de Hofmannsthal». Véase el apartado 3.2.1. «¿Imposibilidad de la escritura?». Otro importante escritor que hizo de este debate ético y estético un punto nuclear de su escritura fue Roberto Bolaño, buscando hasta el último momento la «salvación por la escritura» (véanse al respecto las rigurosas lecturas que Chiara Bolognese —2009, 2010— ha dedicado al autor chileno).

⁴⁹⁰ Véase también el resultado de dos de sus últimos seminarios, impartidos entre 1978 y 1980, y publicados después de su muerte con el título *La preparación de la novela* (2005).

⁴⁹¹ Para una interesante aproximación a la figura de los «críticos-escritores», véase el capítulo que Tzvetan Todorov dedica a Sartre, Blanchot y Barthes en su libro *Crítica de la crítica* (1991: 49-70).

⁴⁹² Véase el artículo de Rita de Grandis «La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*», publicado en 1993 en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*.

Crítica acéfala (2008). Además de dedicarle a Antelo una extensa entrevista titulada «La ficción crítica en los noventa: nuevos textos, nuevas series: posiciones y reacomodos», aparecida en el número 32 de la *Luso-Brazilian Review*, De Grandis también ha hecho mención a la «autoficción crítica» en su texto «El ensayo entre la ficción y el pensamiento», que sirve de obertura al número 240 de la *Revista Iberoamericana* que ella misma coordinó en 2012⁴⁹³. Sin embargo, a pesar de que la utilización del término es explícita, en ninguno de estos dos textos encontramos una reflexión teórica detenida sobre el concepto⁴⁹⁴.

En cualquier caso, el sentido de ambas menciones parece claramente distinto. Notamos que en su texto sobre Antelo la idea de ficción crítica tiene que ver más con una crítica ideológica o incluso política que literaria o artística (aunque haya relaciones innegables entre ambas tareas). No obstante, dentro de nuestro razonamiento tiene mayor interés el uso del término que hace De Grandis en su texto introducción al número de la *Revista Iberoamericana*. Allí, glosando el trabajo de Catalina Quesada Gómez (2012: 623-36), De Grandis relaciona la naturaleza híbrida de cierto ensayismo con Sergio Pitol y con el propio Enrique Vila-Matas, emparentándolos con otros «raros» mexicanos como Salvador Elizondo, autor del *Cuaderno de escritura* (1969) o Alejandro Rossi, autor de *Manual del distraído* (1978). Estas conexiones, que bien podrían incluir, además de al propio Borges, algunos nombres como los de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Julio Torri, Augusto Monterroso o Julio Ramón Ribeyro —de quien Vila-Matas ha prologado recientemente *La tentación del fracaso*, publicado originalmente en 1992— sirve para iluminar la intuición de que existe un tipo de ensayismo que trasciende las acotaciones de un género ya de por sí fluido.

Más recientemente, también Roxana Patiño se ha referido a la escritura de Antelo con la etiqueta de «ficción crítica»:

⁴⁹³ El número en cuestión llevaba por título: El ensayo literario hispanoamericano de fin y cambio de siglo: continuidades y diferencias.

⁴⁹⁴ Preguntada por estas menciones en un correo electrónico fechado el 11 de septiembre de 2018, la profesora De Grandis afirmaba no haber desarrollado una idea clara de lo que quiso describir con el término «ficción crítica».

Me interesa ahora trabajar sobre un espacio crítico cercano en algunos aspectos aunque distanciado en otros, conformado por la escritura crítica, y adelantándonos un poco también llamarla «ficción crítica», de Raúl Antelo. Este espacio lleva al discurso crítico configurado en la doxa de la modernidad a salir de sus límites y a constituirse en una superficie fronteriza e híbrida, en la que se rompe todo tabique genérico y disciplinario por ella formalizado y, consecutivamente, solidificado por la institucionalidad académica. En virtud del primero, el discurso propicia el desmonte de la convención genérica que, sin descuidar las formas argumentativas, asume su condición de escritura —según la impronta barthesiana— en las que las formas del ensayo, la especulación teórica y crítica, y la ficción encuentran una zona de cruce y de cauce común. Las fronteras entre teoría, crítica, literatura, y sus clásicas delimitaciones colapsan en este discurso por algunos definido como «postcrítica». En virtud del segundo, el tabique disciplinario se erosiona, y aquello entendido como crítica literaria deja toda huella anclada en la discursividad que le definió el universalismo modernista. (Patiño, 2018: 42)

La argumentación de Patiño es especialmente importante para entender el carácter genérico de la ficción crítica y definir de forma específica los parámetros en los que se enmarca, sobre todo a la hora de vincularla, por un lado, y desligarla, por otro, del ensayo literario al que comúnmente solemos referirnos para hablar de los textos de Borges y de Vila-Matas, aun cuando sabemos que muchos de sus títulos escapan al amparo de esta etiqueta. Por otro lado, preferimos descartar la idea de una posible «postcrítica» por entender que la adición del prefijo *post-*, además de ser un recurso demasiado ambiguo, supondría aceptar la invalidez o la obsolescencia de una crítica estándar o normalizada cuya función consideramos todavía vigente, al margen de ciertas propuestas literarias excepcionales como las que aquí estudiamos.

Al decir de Antelo en su libro *Crítica acéfala*: «El crítico ocupa un intersticio de ficción y teoría» (2008: 7). Como vimos al estudiar el proceso de recepción del texto literario, en el propio acto de interpretación se *generan* sentidos que no

pertenecen necesariamente al texto interpretado⁴⁹⁵. En ocasiones esto ha justificado conclusiones que, sacadas de su contexto, corren el riesgo de la mistificación, como asumir desde el escepticismo radical que cualquier ejercicio crítico es una invención o que la propia experiencia de lectura equivale a componer un texto literario⁴⁹⁶. El uso dogmático de estas ideas es evitable, pero, como hemos propuesto a lo largo de esta tesis, su interés prevalece cuando se plantean como hipótesis de trabajo fértiles para cultivar una lectura renovada de ciertas formas, temas y motivos. En consecuencia, aun cuando partamos de la premisa teórica de que cualquier ejercicio crítico participa a un tiempo del saber teórico y de la creación ficcional, es recomendable prestar atención a la calidad y cualidad de los matices.

Es por ello que la utilización que hace Antelo del término «intersticio», que el diccionario académico traduce en su segunda acepción por «intervalo» — espacio o distancia entre dos tiempos o dos lugares— tiene un interés especial para nosotros. Este intervalo o intersticio que ocuparía la ficción crítica tiene su explicación, más allá del evidente valor metafórico, en el sistema binario de géneros literarios que el teórico Pedro Aullón de Haro ha expuesto a lo largo de diferentes trabajos sobre el tema⁴⁹⁷. En uno de los textos que mejor sintetizan su propuesta, «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros» (2005), el autor propone una distribución de los géneros literarios en dos campos, según pertenezcan al grupo de los géneros ensayísticos o de los poéticos, también llamados artístico-literarios:

El género ensayo y, en conjunto, la amplísima gama de lo que podemos denominar géneros ensayísticos viene a constituir, por así decir, una mitad de la Literatura, una mitad de los discursos no prácticos ni estándares, esto es de las

⁴⁹⁵ Véase en esta misma tesis el apartado 3.1. «La condena del *homo hermeneuticus*», especialmente el epígrafe 3.1.2. «Interpretación y *semiosis* diferida del texto».

⁴⁹⁶ Remitimos de nuevo al libro de Umberto Eco *I limiti dell'interpretazione*, de 1990.

⁴⁹⁷ Remitimos al lector a los siguientes estudios de Pedro Aullón de Haro: *Teoría del Ensayo* (1992), «El Ensayo y Adorno» (1997), «Las categorizaciones estético-literarias de *dimensión*: género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos» (2004) y «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros» (2005).

producciones textuales altamente elaboradas, la mitad no estrictamente artística.
(Aullón de Haro, 2005: 14)

De este modo, se entiende por *géneros ensayísticos* la producción textual altamente elaborada no artística ni científica. Esta distinción sirve al propósito general de organizar y comprender la gran mayoría de los textos literarios, pero resulta necesario admitir una gradación para poder optimizar el alcance teórico de este sistema binario. ¿Qué hacemos con las «producciones textuales altamente elaboradas» que al mismo tiempo responden al libre discurso reflexivo y al carácter artístico de la ficción? ¿El discurso crítico se mueve en los terrenos del ensayismo o de los textos científicos? ¿Cómo captar el mecanismo de subversión formal —y no solo contextual— de piezas como «El acercamiento a Almotásim», en el caso de Borges, o *Perder teorías*, en el de Vila-Matas?

Resulta curioso que dos intelectuales de referencia para el estudio del género ensayístico, como son Georg Lukács y Theodor Adorno, coincidan al advertir las raíces críticas de este tipo de textos. Ya en 1910, en «Sobre la esencia y forma del ensayo», Lukács escribió:

[el ensayo] habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre 'la verdad' sobre ellas, hallar expresión para su esencia. (Lukács, 1975: 28)

Aunque el esencialismo de Lukács es contrario al escepticismo que hace que la ficción crítica de Borges y de Vila-Matas sea antes ficción que crítica ortodoxa, es relevante la condición de comentario o discurso en segundo grado que el crítico húngaro atribuye al género ensayístico, liberándolo así de la carga de originalidad que arrastra el texto poético, sobre todo a partir del romanticismo. Adorno, por su parte, considera que el ensayo es «la forma crítica *par*

excellence» (1962: 30), al poseer un carácter al mismo tiempo más limitado y más libre que el discurso científico. Esa limitación —consideramos nosotros— se refiere a la imposibilidad, precisamente, de alcanzar «la verdad» sobre las cosas en un sentido positivista. Por ello, dicha limitación es correlato de su mejor atributo: la libertad⁴⁹⁸. Al prescindir del compromiso cientificista con el conocimiento —ruptura propia de la crisis del pensamiento sistemático⁴⁹⁹—, el ensayo puede permitirse derivar, como en los casos estudiados, hacia formas artístico-literarias de primer nivel, como la ficción crítica: «Si yo fuera un narrador, sospecho que sería feliz saliendo en busca de la emoción emboscada, *ensayando* tramas, o tramando ensayos [...]» (Vila-Matas, 2011: 285).

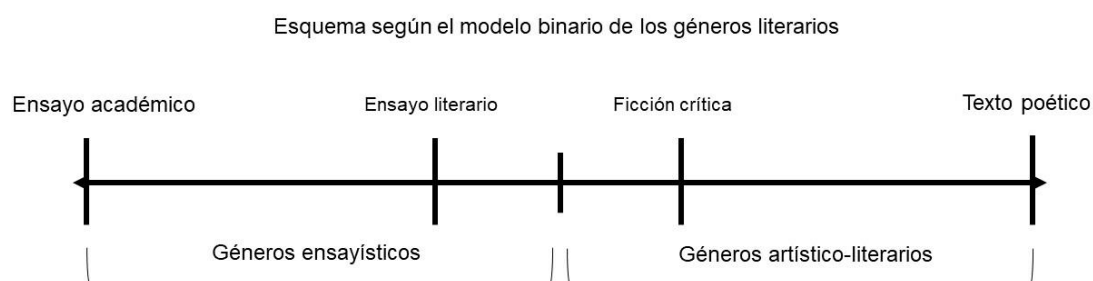


Ilustración 2. Esquema basado en el sistema de los géneros literarios de Aullón de Haro, 2005

Siguiendo el modelo binario de Aullón de Haro, podemos representar el lugar que ocupa la ficción crítica en el sistema de los géneros literarios proyectando una línea recta en cuyos extremos se hallan el ensayo académico, a un lado, y el texto poético, al otro. Si trazáramos un eje en mitad del camino entre ambos puntos encontraríamos, ligeramente hacia la izquierda, el ensayo literario, y

⁴⁹⁸ En sus *Notas de literatura*, Adorno recoge estas interesantes palabras del filósofo alemán Max Bense: «Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir» (1962: 28).

⁴⁹⁹ Véase en esta misma tesis el apartado 2.2.1. «El Fin de siglo europeo. Positivismo, sospecha y modernidad(es)».

ligeramente hacia la derecha de este mismo eje central, próximo al grupo de los géneros ensayísticos, pero aún dentro de los artístico-literarios, la ficción crítica.

¿Qué hace que el ensayo literario caiga de un lado del eje y la ficción crítica de otro? ¿Por qué sabemos que Borges y Vila-Matas han escrito ensayos literarios que no son ficciones críticas y ficciones que no son ensayos? A propósito del ensayo literario, Belén Hernández señala que, para «hacer discurrir su pensamiento, no tiene que recurrir forzosamente a un personaje ficticio o a una trama argumental, sino que condensando múltiples puntos de vista, unifica en un discurso crítico su perspectiva artística y teórica sobre un tema y sobre el mundo» (2005: 153). La ficción crítica, en cambio, sí recurre a estos elementos y recursos literarios, y puede ser leída antes como ficción que como ensayo.

Esta segmentación es provisoria, pero resulta tremendamente útil para abordar determinados textos que de otra forma consideraríamos inclasificables⁵⁰⁰. Es el caso de «El acercamiento a Almotásim», cuyos rasgos distintivos lo convierten en un texto de sumo interés, y que no hacen extrañar que fuese originalmente publicado y leído como un texto crítico. Lo primero que hace Borges a través del narrador —presumiblemente, un trasunto de sí mismo— es ofrecer al lector la información básica del libro que se dispone a comentar (autor, título, fecha de la primera edición, tipo de papel, forma de encuadernación, número de tirada). A esto añade posibles filiaciones literarias como las de Wilkie Collins, John H. Watson, Ferid Eddin Attar o G. K. Chesterton, aclarando el contexto de recepción y la fortuna crítica de la novela *The approach*

⁵⁰⁰ Los géneros literarios cambian de acuerdo a las necesidades expresivas de las personas, y esta segmentación, que ahora funciona tarde o temprano, habrá de ser otra. Como ya escribió María Zambrano: «Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas» (1988: 13-4). También Ortega y Gasset apuntó en esta dirección, apelando al sentido etimológico de las palabras: «El género literario consiste precisamente en la generación de la obra partiendo de su tema, en su génesis. Un uso milenar del término 'género' como meramente formal (géneros y especies) ha hecho olvidar el momento genético que va incluso en su raíz. El género literario es la vía por la cual, desde el fondo de un cierto tema preciso, se engendra la obra correspondiente» (1993: 366).

to *Al-Mu'tasim*, del abogado Mir Bahadur Alí (de Bombay, para ser más específicos)⁵⁰¹.

Como hace frecuentemente Enrique Vila-Matas, sobre todo en los textos de su columna Café Pírex, el narrador de Borges reseña el libro a propósito de una reciente reedición, lo que le permite contar con un marco y un sustrato crítico previos que posibilitan el ejercicio metacrítico de comentar las lecturas anteriores de la obra. Para hacer ficción, Borges no solo parte de un texto previo (*The approach to Al-Mu'tasim*), sino también de las lecturas previas de las que ha sido objeto el libro, como las de Philip Guedalla y Mr. Cecil Roberts, ambos personajes históricos cuya existencia verdadera contribuye a éxito rotundo de este juego de espejos. Como un auténtico reseñista, el narrador de Borges ofrece además un resumen de la trama que completa, añadiendo elementos propios de la crítica estrictamente académica, con la valoración estilística y el análisis comparativo de las versiones de 1932 y 1934. Y de nuevo vuelve a trabajar Borges sobre las influencias y filiaciones de la novela de Mir Bahadur Alí (Kipling, *The Faërie Queene*, Isaac Luria...), rechazando la crítica de fuentes en favor de una intertextualidad más amplia, que hace coincidir con el problema de la identidad, la metempsicosis y la transmutación de las almas, entre otros temas, en clara analogía con la cuestión de la influencia o de la repetición de los temas a lo largo de la historia literaria⁵⁰². Como es sabido, el texto termina con una serie de hipótesis imprecisas sobre la identidad del propio Almotásim y con la adición de unas breves referencias bibliográficas en nota a pie de página.

Para el lector del relato de Borges resulta indiferente si Mir Bahadur Alí escribió realmente *The approach to Al-Mu'tasim*, si este título responde de verdad a una novela, si el argumento del libro es tal y como el narrador lo refiere, si las fuentes del texto son las que el narrador señala, etc. Además, el uso de recursos literarios es indudable y a través del narrador Borges logra imprimir cierta intriga al texto transmitiendo las peripecias del estudiante en su búsqueda

⁵⁰¹ Para captar que se trata de una ilusión y no de una reseña crítica fidedigna, el lector cuenta con un primer guiño que Borges ofrece a través del subtítulo de la edición ilustrada del libro: *Un juego con espejos que se desplazan*.

⁵⁰² «Porque no nos engañemos: escribimos siempre después de otros» (2010: 32), señala el narrador de Vila-Matas en *Perder Teorías*.

de Almotásim. En «El acercamiento a Almotásim» —considerado ahora, unánimemente, un relato de ficción— contamos con prácticamente todos los elementos de un trabajo de crítica literaria, salvo uno, quizá el más importante, que sí se prevé encontrar en un análisis o un comentario crítico: la voluntad de verdad.

Sabemos ya que la ficción crítica es un género de carácter híbrido en el que confluyen rasgos típicos de distintos géneros o modalidades de escritura, como son la narración ficcional (en forma de relato o de novela), el ensayo académico, el ensayo literario, la crónica, la conferencia, el artículo, la reseña, e incluso la biografía y la autobiografía. Si alguna de estas convenciones puede privilegiarse sobre el resto en la configuración polifacética de la ficción crítica es la narración ficcional, pues en nuestra caracterización del género asumimos que el simple hecho de incluir datos inventados de cualquier tipo ya antepone a la ficción como género dominante o condicionante. Su mayor particularidad, sin embargo, es que este tipo de textos desarrollan una labor crítica de forma efectiva, compartiendo con la crítica literaria como disciplina —y con sus distintas manifestaciones escritas— no solo algunas convenciones formales, sino también su función y su finalidad, aunque sea de forma más o menos indirecta.

En este sentido, los textos agrupados bajo la etiqueta de ficción crítica no solo son textos metaliterarios, sino que además cumplen al menos estas tres características: libertad ficcional, convenciones formales del ensayo y funcionalidad de la crítica literaria. En otras palabras: puede tratarse de un texto de ficción que comparta con la crítica no únicamente un conjunto de rasgos formales, sino también su propósito, por lo que aun tratándose de un relato o de una novela contribuiría a profundizar en el conocimiento de un determinado aspecto del campo literario. Estos son los seis rasgos distintivos con los que se puede diferenciar la ficción crítica de otras expresiones metaliterarias, incluidas la bioficción y la metaficción historiográfica, tan practicada y estudiada a finales del siglo pasado⁵⁰³:

⁵⁰³ Véanse al respecto los trabajos de Amelia Pulgarín: *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista* (1995) y Santiano Juan Navarro: *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista* (1998).

1. Los textos de ficción crítica contribuyen a ampliar y profundizar la tradición interpretativa sobre un autor, un texto o un conjunto de textos.
2. Los textos de ficción crítica realizan una valoración de los textos que critican, y generan gusto, opinión y sentido sobre los mismos.
3. Cuando no elaboran la exégesis de un autor, un texto o un conjunto de textos en particular, los textos de ficción crítica aportan una valiosa reflexión teórica que puede ser extrapolada para leer a otros autores, textos o conjuntos de textos. En estos casos, la ficción crítica hace explícita su estrecha relación con la teoría literaria.
4. En la mayoría de los casos, la labor crítica de estos textos implica un ejercicio de autocrítica que permite ampliar y profundizar la tradición interpretativa sobre el propio autor o sobre el propio texto; realizar una valoración de los mismos; e incluso extrapolar sus juicios para leer a otros autores, textos o conjuntos de textos.
5. Mediante procedimientos intertextuales, los textos de ficción crítica se abren a otros textos. Generalmente no son autosuficientes, sino que generan vínculos hacia otras lecturas.
6. En los textos de ficción crítica prevalece siempre el valor estético o artístico-literario sobre el valor crítico y teórico.

Como cualquier otro género literario, la ficción crítica puede darse en convivencia con otros géneros y modelos narrativos, dado que estos pueden relacionarse y *contaminarse* unos a otros por asociación y combinación en fases

distintas de la construcción del texto⁵⁰⁴. Esto hace que su presencia pueda rastrearse en un espectro muy amplio y variado de obras e incluso de autores. En el caso que nos ocupa ya hemos visto cómo las características de la ficción crítica se manifiestan de forma puntual en numerosos textos de Borges y de Vila-Matas. Algunos de ellos los hemos estudiado en su relación transversal con otros temas y procedimientos de especial relevancia para esta tesis, como el problema del lenguaje, la construcción lingüística de la identidad, la relación entre intertextualidad y cosmopolitismo, el arte de las citas, la apropiación o el existencialismo textual. En la confluencia de estas muchas caras surge la estructura cinética y poliédrica de la ficción crítica.

4.3.3. La ficción crítica de Enrique Vila-Matas. Propuesta para una antología

Quizás lo que pueda devolvernos el gusto por la lectura sería
la destrucción de todo lo escrito y el hecho de
partir inocente, alegremente de cero.

Prosas apátridas

J. R. RIBEYRO

A la vista del punto de llegada de esta investigación, hemos considerado pertinente diseñar una propuesta antológica con aquellos artefactos narrativos de Enrique Vila-Matas que en mayor grado se ajustan al modelo analizado, conformando un mosaico coherente y orgánico cuyas teselas, autónomas y todas diferentes entre sí, permitan al lector vislumbrar la imagen de conjunto de lo que podríamos denominar «novela del futuro», utilizando las propias palabras del autor en *Perder teorías*. Sin detenernos en algunos textos menores cuya inclusión, aun ajustándose a los parámetros establecidos, en poco afectaría al

⁵⁰⁴ Sobre los distintos tipos de operaciones de construcción genérica, véase el trabajo de Javier Aparicio Maydeu: «La sedición de los géneros en el siglo XX (o “novela” o todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo» (2009).

rigor o a la calidad del conjunto, esta hipotética antología la formarían cuatro títulos fundamentales: «Chet Baker piensa en su arte», *Perder teorías*, *Marienbad eléctrico* y *Bastian Schneider*. No obstante, antes de desplegar las razones de este *corpus* es necesario hacer mención a un texto de Vila-Matas que, si bien no inaugura estrictamente la deriva hacia este tipo de creaciones, pues algunos rasgos de los que hemos observado en el apartado anterior pueden rastrearse en numerosos y variados textos anteriores, sí confiere a la obra de este autor un punto de partida perfectamente estructurado: se trata de «La gloria solitaria», incluido al final del libro de relatos *Exploradores del abismo* (2007).

Si decimos que «La gloria solitaria» no *inventa* los atributos de la ficción crítica vilamatiana, debemos admitir en cambio que sí los reúne por vez primera y les otorga, además, un soporte teórico sólido e inédito hasta la fecha. Utilizando el mismo procedimiento que en los diferentes títulos de nuestra antología, en «La gloria solitaria» Vila-Matas construye su narración en una doble vertiente, práctica y teórica, de tal modo que elabora el relato y al mismo tiempo expone y disecciona el método empleado. El mecanismo es el siguiente: la propuesta teórica tiene un correlato práctico que Vila-Matas da a conocer mediante el trabajo crítico. Así, en este texto el narrador aborda temas propios de la teoría literaria como son la figura del autor, la relación que este establece con el receptor de la obra o el papel del receptor en el proceso de creación. Para ello, se parte de una experiencia personal —un concierto de Miles Davis en Barcelona— y del comentario literario de *Contrapunto* (2005), el libro de Don DeLillo con el que el narrador apuntala sus propias reflexiones sobre el carácter solitario del arte y del artista como creador y *genio*⁵⁰⁵.

Vila-Matas recurre a la metáfora del creador solitario para desarrollar un argumento teórico que justifica su propia forma de hacer. En aquel concierto de Miles Davis en el Palau de la Música Catalana, el músico de jazz le dio la espalda al público para hacer sonar su trompeta. Este hecho, que al parecer fue ferozmente criticado por un público ofendido, fue interpretado por el joven

⁵⁰⁵ Además del libro de DeLillo, el narrador de Vila-Matas se apoya también en «*Genius*», el importante ensayo de Giorgio Agamben incluido en su libro *Profanaciones* (2005).

narrador como un acto de ensimismamiento necesario, que le permitía «tocar mejor, más libre» (Vila-Matas, 2007: 277). «Aquella actuación hoy la recuerdo esencialmente por esto y porque, a la larga, acabó influyendo en el segundo libro que escribí: una breve novela hecha con la intención de dar la espalda al público y acabar con el lector, de asesinarlo directamente» (Vila-Matas, 2007: 278). Por su puesto, se refiere el narrador a *La asesina ilustrada*, segunda novela de Vila-Matas en la que la lectura de un texto es capaz de acabar con la vida de sus lectores⁵⁰⁶.

El narrador entiende que el comportamiento reflexivo —en cierto modo solipsista— de Miles Davis sobre el escenario es la condición indispensable de un tipo de creación artística verdaderamente singular, independiente en mayor grado del condicionamiento de la sociedad en general y de los lectores en particular. La conexión teórica con la ficción crítica parece transparente, tratándose de un tipo de texto metaficcional y metacrítico que tiende a suprimir o *asesinar* al receptor tradicional que busca en él la verdad de un sentido último para el texto. Sin embargo, el derecho de paternidad que conferimos a «La gloria solitaria» no es de naturaleza contenidista, sino formal. Casi hasta el final del texto, «La gloria solitaria» puede ser confundido a todos los efectos con un trabajo de crítica literaria de gran nivel, salvo por el hecho de que el texto comienza rememorando una experiencia personal. De otra manera, podríamos transigir y hablar de «La gloria solitaria» como de un ensayo literario, dado que la narración de esta anécdota no es gratuita, sino que contribuye como una referencia más a reforzar los argumentos del narrador. Pero, entonces, ¿por qué se ha incluido «La gloria solitaria» en un libro de relatos como *Exploradores del abismo*?

⁵⁰⁶ Esta ruptura de la relación entre el emisor y el receptor del mensaje es muy frecuente en los textos de Vila-Matas y sus connotaciones aún deben ser exploradas en profundidad, aunque aquí nos hayamos aproximado tangencialmente. En el apartado 2.1.3. «Cultura, disfunción del lenguaje y psicopatologías» hemos abordado cómo el carácter privado de la forma diarística, por ejemplo, puede ser un modo de representar un cortocircuito en el proceso comunicativo. En ocasiones este recurso ha sido utilizado para *borrar* de la escena al receptor —el intérprete— con la consiguiente liberación que ello supone, dado que el soliloquio es la única forma de *comunicación* en la que el mensaje tiene garantizado el éxito de la recepción. Además de en «Chet Baker piensa en su arte», Vila-Matas ha recurrido a este mecanismo en textos más extensos como *Bartleby y compañía* o *Mac y su contratiempo*.

Además del juego con los géneros, Vila-Matas propone un equívoco propio de la autoficción, al sugerir desde el inicio, con un recuerdo propio que él mismo ha referido en otros textos y entrevistas⁵⁰⁷, que la identidad del narrador coincide con la del autor empírico. El embrague que nos obliga a cambiar de un género a otro es aquí la inclusión de la experiencia personal, impropia, como sabemos, del género crítico. Sin embargo, hacia el final del relato ocurre un hecho muchos más determinante. De forma imprevista se menciona en la narración al funambulista Maurice Forest-Meyer, que compró una *roulotte* idéntica a la de Raymond Roussel. Forest-Meyer, como sabe bien el lector de *Exploradores del abismo*, es un personaje de ficción que atraviesa el libro como un sutil hilo conductor a través de los distintos relatos que lo componen⁵⁰⁸. Aparece en «Niño», «Materia oscura», «Fuera de aquí», «Así son los autistas», «El día señalado», «Amé a Bo», «Porque ella no lo pidió» y, finalmente, en «La gloria solitaria». Junto a él aparece en el relato otro personaje de ficción, la «bellísima Delia Dumarchey», a la que el narrador, que ya no puede ser, naturalmente, Enrique Vila-Matas, ve y reconoce «con emoción, por su inconfundible y elegante cojera» (Vila-Matas, 2007: 284). El narrador, Maurice Forest-Meyer y Delia Dumarchey —juntos los tres en el territorio de la invención— sellan la naturaleza rotunda de esta ficción crítica.

Claro que la inclusión de «La gloria solitaria» en un libro de cuentos desplaza de la escena buena parte del factor sorpresa. «Chet Baker piensa en su arte» es un caso ligeramente distinto. De forma similar a como sucede con «El acercamiento a Almotásim», la circunstancias que rodean la publicación de «Chet Baker...» revisten una importancia capital, aunque generalmente desconocida. El origen de este relato lo encontramos en el artículo «Doctor Finnegans y Monsieur Hire», aparecido en *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*, el 10 de octubre de 2009. Aunque en dicho texto hallamos ya las líneas maestras de esta extensa ficción crítica, una primera versión del relato, titulada

⁵⁰⁷ Véase, sin ir más lejos, la entrevista con el autor que hemos incluido a modo de apéndice al final de esta misma tesis: «¿Existe realmente Vila-Matas?».

⁵⁰⁸ Sobre la metáfora del funambulista en la literatura de Vila-Matas, véase el artículo de Domingo Sánchez-Mesa «Oscilando sobre el cable: Vila-Matas y la escritura funambulista», recogido en *Teoría y análisis de los discursos literarios* (Crespo Matellán, 2009).

precisamente «Doctor Finnegans y Monsieur Hire (Obra en curso)», se incluyó en el libro colectivo *La Orden del Finnegans*, editado por Alfabia en 2010. Este recorrido es interesante porque desvela ya un cambio de soporte de la columna de opinión de un periódico a un libro de «relatos selectos» (*Chet Baker piensa en su arte*, de 2011), pero el itinerario no termina aquí. Indagando un poco más hemos descubierto la existencia de otros dos textos de la misma época que anteceden al relato que nos ocupa. Estos son «El último Joyce», publicado en *El País* el 14 de noviembre de 2009, y «La playa inglesa», aparecido también en *El País* el 13 de febrero de 2010 y recogido posteriormente en el apartado «Notas» de *Una vida absolutamente maravillosa* (2011), que felizmente se subtitula «ensayos selectos»⁵⁰⁹.

De modo que un mismo texto, pero diseminado en espacios diferentes, en su momento fue recibido por los lectores y por la crítica indistintamente como ensayo y como ficción. Pero cabe señalar que no se trata de un hecho gratuito, sino que guarda una conexión intrínseca con el procedimiento y el contenido de la obra en cuestión⁵¹⁰. En la versión definitiva del texto, que Vila-Matas subtitula «ficción crítica», se registra el enfrentamiento entre dos formas de narrar: la modalidad *Hire* —en referencia a la novela corta de Georges Simenon *Les fiançailles de M. Hire* (1933)— que coincide con las formas lineales, transparentes y legibles de la estética realista⁵¹¹, y la modalidad *Finnegans* —en clara referencia al *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce—, vinculado a *l'art pour l'art* y a las incursiones más radicales del experimentalismo literario⁵¹². Por

⁵⁰⁹ Los textos «Doctor Finnegans y Monsieur Hire», «El último Joyce» y «La playa inglesa» han sido incluidos en el volumen recopilatorio *Impón tu suerte* (2018), de cuya edición y prólogo somos responsables.

⁵¹⁰ En su artículo «Vila-Matas pense à son art: entre l'âme et la bête, entre la critique et le récit» (2016), Gisela Bergonzoni apunta ya hacia la tensión dialéctica entre ficción y crítica que caracteriza este relato tan singular.

⁵¹¹ «La literatura Hire nace de no poder aguantar el desorden atolondrado de la vida. O lo que es lo mismo: si la gran mayoría de los humanos se sienten impulsados a abandonar parcialmente el área Finnegans, es porque intuyen que su locura podría ir progresando sin cesar. Entonces *organizan todo eso*, organizan su sentido, se acogen al sillón de orejas Hire. La literatura de ese estilo, la literatura Hire, simula que cree en el sentido, y en los vientos atolondrados del desorden se dedica a construir pequeños teatros fijos, mínimos teatros estables, teatrillos del alma, sucesos narrables; construye estilos propios, estilos que son farsas armadas sobre la nada» (Vila-Matas, 2011: 342).

⁵¹² Con esta obra Joyce es simbólico fundador de lo que ha venido en llamarse Escuela de la Dificultad, en la que se incluyen sobre todo algunos autores paradigmáticos del posmodernismo

un lado está Finnegans/Joyce y por el otro Hire/Simenon, la narración como arte y la narración como discurso, el arte en sí y el arte sobre algo: y entre medias, como veremos, el arte sobre el arte —entendiendo el *arte* como *escritura* y la escritura como textualidad existencial⁵¹³.

Esta premisa especulativa Vila-Matas la enmarca en un relato escrito principalmente en primera persona, donde el narrador es un crítico literario que, conforme avanza la historia, confiesa sentirse mucho más cómodo escribiendo textos críticos de sesgo más literario que sus reseñas al uso. El texto se nos presenta, una vez más, en la forma de un diario cuya presunta privacidad resulta tremendamente liberadora para el narrador, que aspira a que sus páginas formen «un radical texto secreto» cuyas páginas «no van a ser leídas por nadie, salvo por mí mismo, lo que sin duda me permitirá ser más osado y no temer un fracaso, que, en caso de producirse, quedaría entre las cuatro paredes de esta habitación» (2011: 250). Como en el concierto de Miles Davis, como en *La asesina ilustrada*, la soledad y la confidencialidad hacen posible la transgresión,

norteamericano. Estos autores de tendencia experimental escriben en abierta oposición al realismo y al naturalismo literarios en torno a los cuales orbitan tradicionalmente los ideales de representación, semejanza, identidad y referencialidad, y la relación de sus nombres incluiría a William Gaddis, Thomas Pynchon, David Markson, William H. Grass, John Barth, Donald Barthelme, David Foster Wallace y al más reciente Ben Marcus. Por supuesto, encontramos derroteros similares en otras literaturas, como aquellos en los que se inscriben la *neoavanguardia* italiana o el *nouveau roman* francés, de gran influencia sobre la obra de Vila-Matas. En la tradición hispánica de esta corriente, por motivos diversos menos localizada y conocida, encontramos a autores tan importantes y distintos entre sí como Luis Martín-Santos, Salvador Elizondo, Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez, Julián Ríos, Juan Benet o incluso Rafael Sánchez Ferlosio.

⁵¹³ Esta idea de una textualidad que abarca la existencia tiene su correlato metafórico en el texto «Del rigor de la ciencia», donde Borges elabora un concepto que aparece ya en *Silvia y Bruno*, de Lewis Carroll, de un mapa que equivale en sus dimensiones al territorio que representa. Borges presenta esta fábula como una falsificación literaria, y cita la fuente de su historia remitiendo al lector a «Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, Libro IV, cap. XLV, Lérida, 1658». De hecho, la historia de Borges fue publicada por primera vez en *Los Anales de Buenos Aires* en marzo de 1946 (año 1, núm. 3) —donde se atribuye al tal Suárez Miranda— como parte de una pieza más extensa titulada «Museo», firmada con el seudónimo de B. Lynch Davis que el autor compartía con Adolfo Bioy Casares. En el mismo año, este texto fue incluido en la segunda edición de *Historia universal de la infamia*, pero desde 1961 forma parte de *El hacedor*. Sin duda, también en esta ocasión los vaivenes editoriales contribuyen a reforzar los atributos metatextuales del relato y a confirmar, mediante el desplazamiento de los contextos, la validez intrínseca de la historia. Para entender mejor estos planteamientos véanse en esta tesis los apartados 3.1. «La condena del *homo hermeneuticus*» y 4.1. «El existencialismo textual de Borges».

y el narrador se ve capaz de romper las barreras del género crítico para escribir *otra cosa*:

Tendría que escribir siempre en este *tono* y no desperdiciar tanto el tiempo con mis reseñas rutinarias. Si hay hombres de negocios que encuentran en el juego del póquer una prolongación lúdica de sus negocios, esa prolongación placentera de mi trabajo de crítico la encuentro yo en textos como éste, en los que, gracias a la ausencia de posibles lectores, me relajo y me transformo en un crítico distinto y, sobre todo, en un crítico mucho más fiel a su verdadera, a su más profunda poética. (Vila-Matas, 2011: 256)

Un poco más adelante, el narrador declara: «a decir verdad, me veo como un crítico auténtico sólo cuando escribo para mí, sólo cuando me pongo a ensayar fórmulas personales y hago ficción crítica como estoy intentando hacer esta noche [...]» (Vila-Matas, 2011: 257). Igual que sucede en *Bartleby y compañía*, el arco narrativo de «Cher Baker...» ha sido reducido a su más mínima expresión, pero esto no quiere decir que no exista. Dos acciones fundamentales tienen lugar a lo largo del relato, y el hecho de que ambas se desarrollan en dos niveles distintos nos recuerda el carácter metatextual de la ficción crítica. Por un lado, tenemos el desarrollo literario del narrador y su búsqueda de un estilo —un *tono*— que él mismo identifica con la «ficción crítica». Esta trama principal está saplicada de anécdotas, viajes, citas literarias, referencias críticas y confesiones personales, además de contar el propio proceso de escritura del texto, que el narrador registra con detalles más o menos rutinarios atribuibles al género diarístico, como la hora en la que el personaje escribe o la música que suena de fondo (distintas versiones de *Bela Lugosi's Dead*).

Este primer nivel narrativo ocupa el grueso de la historia, pero se complementa con una segunda trama en la que se desarrolla la acción de los personajes-símbolo, a los Vila-Matas sitúa con los nombres de Finn y Hire en las calles de Turín, donde se encuentran con un tercer personaje que es el propio narrador viéndose a sí mismo desde una ventana. Este juego de puntos de vista, suplantaciones e imposturas hace posible la figuración en el texto de dos ideas

o, mejor dicho, de dos ideologías literarias aparentemente enfrentadas. Cuando este encuentro tiene lugar, el carácter alucinatorio del relato se agudiza, los personajes cambian de nombre y el narrador comienza a hablar de sí mismo en tercera persona. Aunque en una primera lectura pudiera parecer que la coherencia del relato descarrila en este punto, una aproximación más detenida desvela que se trata de un momento álgido, el clímax donde Vila-Matas logra solidificar su poética más sofisticada:

Puedo imaginarme a un crítico que, inmerso en el *vago flotar* de una noche de su vida, intenta escribir una larga pieza de un género que él llama «ficción crítica» y, casi sin darse cuenta y con la contrariedad inicial que esto le representa, se convierte en el observador y potencial narrador de una historia tradicional, con personajes. (Vila-Matas, 2011: 310)

En esta encrucijada el trabajo crítico y teórico que el narrador ha venido desarrollando hasta el momento confluye con la narración tradicional de ese encuentro entre personajes que discuten y se emborrachan en nombre, no ya de dos géneros, sino de dos corrientes de la literatura universal: el realismo y el experimentalismo:

Le parece que ambos andan discrepando acerca de la verdad patibularia del mundo, e imagina que podrían llamarse Finn y Hire y aspirar a ser en realidad sólo una persona. El crítico decide poner literalmente la oreja. Un gesto absurdo, inútil. Los dos individuos se hallan en la otra punta de la vía Po, de modo que él no puede oír nada de lo que dicen. Pero, como sea que en otro tiempo aprendió a leer los labios, acaba recurriendo a sus antiguos anteojos de ópera para averiguar sobre qué discuten realmente. Puedo imaginarme al crítico completamente perplejo, incluso algo asustado. No hace ni un minuto estaba en pleno viaje interior, discurriendo en mitad de la noche acerca de la infinitud afarolada de la ciudad desierta a estas horas y se dedicaba a recordar las escenas de *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, que le parecían herederas del tema de la Bestia y el Alma en *Viaje alrededor de mi cuarto*, del conde de Maistre. Y ahora está

leyendo labios y descifrando una discusión en el filo de su horizonte visual. (Vila-Matas, 2011: 311).

El personaje del *crítico*, que hace pocas páginas era el propio narrador, asiste en este pasaje a la transformación de su poética. De la lectura crítica tradicional —encarnada en el análisis de influencias entre los textos de Stevenson y el conde de Maistre— a la interpretación ficcionalizada de una conversación ajena. Señalamos específicamente que se trata de una interpretación «ficcionalizada» por la forma misma de acceso al *texto* —leyendo los labios de los actantes desde una distancia excesiva— y por los antecedentes que el malentendido, la sobreinterpretación o el *misreading* gozan en el resto de la bibliografía vilamatiana. En efecto, son muchos los lugares donde Vila-Matas explora las posibilidades literarias del malentendido y de lo ilegible, hecho que tiene una relación determinante con la noción ya sugerida de comunicación como traducción y con la teoría que familiariza ciertas psicopatologías con la disfunción del lenguaje y con un modo particular de interpretar la realidad⁵¹⁴.

Lo ilegible, en «Chet Baker...», es un atributo de la estética Finnegans que el autor enfrenta a la transparencia del realismo comercial de monsieur Hire, y que en cierto punto recuerda al antagonismo de Borges y Carlos Argentino Daneri en «El Aleph»⁵¹⁵. Finn y Hire encarnan el tema del doble a través de una clarísima referencia a los célebres personajes de Stevenson, Jekyll y Hyde, que son en realidad un único personaje ejemplificando la multiplicidad que encierra cualquier forma aparentemente indivisible:

⁵¹⁴ Por ejemplo, *El viaje vertical*, Kassel no invita a la lógica, «El día señalado» (de *Exploradores del abismo*) o *Marienbad eléctrico*. Véase en esta misma tesis el apartado 2.1.3. «Cultura, disfunción del lenguaje y psicopatologías». Para una aproximación general a las poéticas de lo ilegible, véase el libro de Craig Dworkin *Reading the Illegible* (2003). Una interesante actualización de esta perspectiva la encontrará el lector en el número monográfico de la revista *Amodern* que también lleva por título *Reading the Illegible* (2016), especialmente el texto de presentación de Nick Thurston y el estudio de Luke Skrebowski: «Approaching the Contemporary. On (Post-) Conceptual Writing».

⁵¹⁵ Para una aproximación más específica a la idea de *ilegibilidad* en el contexto de «Chet Baker...», véase el artículo de Gisela Bergonzoni «Enrique Vila-Matas, entre legível e ilegível: uma poética em forma de ficção» (2017).

La forma es siempre forma de una relación, y Stevenson, que abrió caminos a los mundos de Pessoa y de Borges, profundiza en un tipo de escritura, un estilo y una construcción, que le permite mantener unidos los polos más extremos con sus redes antagónicas y opuestas. (Vila-Matas, 2011: 310)⁵¹⁶

El narrador de Vila-Matas en «Chet Baker...» intuye esta unidad genuina en *Mis dos mundos* (2008), la novela del argentino Sergio Chejfec: «*Mis dos mundos* es Finnegans con rostro de Hire, lo que abre un espacio muy interesante para la novela del futuro» (2011: 248)⁵¹⁷. Algo más adelante, cuando el personaje del crítico está asomado a la ventana tratando de espiar lo que dicen dos vagabundos en la calle, leemos: «A medida que lee el diálogo en los labios de sus personajes, va viendo que Finn y Hire tienen un problema de múltiples aristas que seguramente podría acabarse si se fundieran amablemente en una sola persona» (2011: 312). Con estos personajes-símbolo, Vila-Matas crea un complejo relato en el que, a través de numerosos recursos propios de la crítica literaria, elabora la poética y la teoría de la ficción que luego aplicará en textos posteriores como *Mac y su contratiempo* (2017) o *Esta bruma insensata* (2019)⁵¹⁸. El papel de la contradicción y el juego de los opuestos se vuelve clave

⁵¹⁶ En otro lugar del mismo texto, Vila-Matas escribe: «Creo que Stevenson previó con antelación el síndrome que ha convertido a tantos individuos —paradójicamente a los más singulares— en puntos de encuentro de diversas personalidades. Pero tal vez el gran disparo de salida lo dio Fernando Pessoa al fraccionarse él mismo en una serie de personajes discrepantes: toda una estrategia para poder adaptarse a la imposibilidad de afirmarse como un sujeto unitario, trabado y perfectamente perfilado.

»Últimamente, no hay día en que no recuerde que no acabo de tener nunca acceso a *mi verdadero yo*, quizá porque no lo modelé como una esencia estable, segura de sí misma, sino como una búsqueda conflictiva e inacabada de una verdad esquiva. Lo que, dicho sea de paso y teniendo en cuenta que estoy tratando de alojar con la máxima comodidad posible en mí mismo a dos arquetipos distintos de modos de enfocar la práctica literaria, puede a la larga resultarme útil. O no» (2011: 303).

⁵¹⁷ No es descabellado observar que esta «novela del futuro» guarda relación con la ficción crítica, sobre todo si tenemos en cuenta los dos últimos libros de Chejfec, *Teoría del ascensor* (2016) y *5 (Cinco y Nota)* (2019), donde la ficción crítica se manifiesta en todo su esplendor.

⁵¹⁸ Aunque aquí nos interesa menos a la hora de ilustrar los mecanismos de la ficción crítica, es pertinente señalar que Vila-Matas elabora en «Chet Baker...» un profundo comentario crítico de los autores que utiliza como modelo para figurar los términos del debate: Georges Simenon y James Joyce, además de comentar a otros autores tan dispares como el propio Borges, Piglia, Gombrowicz, Xavier de Maistre, Dashiell Hammet, Stevenson o Barthelme, entre otros.

para entender las aspiraciones de este escritor de producir una forma genérica mestiza donde el *arte en sí* y las obras *discursivas* puedan convivir de forma pacífica y constructiva (Vila-Matas, 2011: 246). En el relato, este es el objetivo principal del personaje-narrador, conocedor de la dificultad que entraña reconciliar dos realidades opuestas⁵¹⁹:

Va mi procedimiento nocturno surgiendo de la búsqueda de una armonía entre la realidad bárbara y casi ilegible y la antagónica a ésta, más legible, pero también más artificial, ya que lee el mundo como si todo tuviera una explicación. Mi procedimiento es capaz de crear métodos precursores. El método de Borges, por ejemplo, podría ser, junto al de Gombrowicz, uno de sus antecedentes más próximos. (Vila-Matas, 2011: 274-75).

Igual que Borges logró reconciliar en su escritura a Hernández y a Sarmiento, Vila-Matas es capaz de invocar a Gombrowicz y a Borges, a Joyce y a Simenon, a John Banville y a Benjamin Black, pues de lo que se trata es de trascender la literatura de género para destilar una suerte de «realismo más realista» (Vila-Matas, 2011: 288). «Chet Baker...» no solo encierra una propuesta teórica, sino que la encarna en la consistencia de sus páginas. Las dos tramas que hemos señalado, la del narrador-crítico y la de los personajes-simbolo, reman en la misma dirección en la que lo hace el autor empírico. Esto quiere decir que la figura del narrador se confunde y se diluye con la del crítico en un ejercicio ambicioso y sofisticado de cambio de voces, al mismo tiempo que define minuciosamente su propuesta poética. Mientras tanto, los personajes Finn y Hire se acomodan a ese *tono* tan singular, y Vila-Matas —el autor— construye un artefacto narrativo que comienza de forma transparente y poco a poco va saldando sus deudas con la escritura de la dificultad hasta ofrecer al lector una auténtica ficción crítica: experimental, pero legible; reflexiva, pero discursiva:

⁵¹⁹ «Si el trabajo de escritor de ficción crítica no me resultara difícil, me moriría de aburrimiento» (Vila-Matas, 2011: 259).

[...] un día, el doctor Finnegans y Monsieur Hire, tan opuestos en todo, podrían llegar a constituir —de hecho, estas líneas se dirigen hacia ese objetivo— una sociedad muy equilibrada, incluso una idílica unidad familiar. (Vila-Matas, 2011: 382)

Cuesta imaginar un texto en el que esa «idílica unidad familiar» encuentre un hábit más favorable que *Perder teorías*, publicado un año antes que *Chet Baker piensa en su arte* en la colección Únicos de la editorial Seix Barral. Se trata de un texto breve precedido por el prólogo —«¿Se pude pasar?»— de Liz Themerson, a quien Vila-Matas presenta en las solapas del libro con rasgos estrictamente versosímiles: «Nació en Brooklyn en 1947. Hispanista, traductora, profesora en George Washington University. Codirige con Lewis Burns desde 2001 la revista *Washington Gale*. Ha traducido al inglés obras de Julio Ramón Ribeyro, Sergio Pitol, Roberto Bolaño, A. G. Porta y Julia Dugarry» (2010: s. p.). Sobra decir que Themerson es un personaje de ficción, como también lo son el profesor de Lewis Burns o la revista *Washington Gale*. Detrás de la máscara de esta hispanista de Brooklyn Vila-Matas introduce y comenta su propio texto. De hecho, dejemos que sea el personaje de Liz Themerson el que presente la línea argumental del relato:

En *Perder teorías* un invitado en Lyon a un congreso internacional sobre la novela, posiblemente un doble de Vila-Matas, es dejado por un taxi en su hotel, sin que allí nadie de la Villa Fondebrider —la organización que le ha invitado— le dé la bienvenida. En su soledad, escribe en su cuarto de hotel una teoría general de la novela, incidiendo en la modernidad absoluta de Gracq, el autor de *El mar de las Sirtes*. (Vila-Matas, 2010b: xii)

Perder teorías, como también se advierte en el prólogo, es una especie de anexo de *Dublinesca*, publicada el mismo año. Con este dato y con la información que Liz Themerson nos facilita en el breve pasaje apenas citado, podemos componer ya un esquema con algunos de los rasgos más destacables de la ficción crítica. Se dan, por un lado, tres niveles en el ejercicio de la crítica

literaria: 1) El libro de Vila-Matas *Perder teorías* sirve de paratexto a su novela *Dublinesca*, que el personaje de Themerson comenta de forma directa⁵²⁰. 2) El prólogo «¿Se pude pasar?» comenta *Dublinesca* y «Perder teorías» en un ejercicio reflexivo —autocrítico— de análisis literario. 3) El texto «Perder teorías» ensaya una teoría general de la novela a partir del comentario crítico, principalmente, de *El mar de las Sirtes* de Julien Gracq. Hasta aquí es indudable la presencia de cierta labor crítica, más o menos fundada, más o menos rigurosa. Sin embargo, como sucedía en «La gloria solitaria» y también en «Chet Baker...», elementos propios de la ficción se infiltran quedamente en la corriente discursiva del relato, empezando por la presencia de una prologuista apócrifa. No obstante, a pesar de las numerosas pistas que nos ofrece el prólogo desde sus primeras líneas, la corroboración del engaño es de carácter externo al relato mismo. Aunque en ningún momento se nos dice abiertamente que se trate de un personaje inventado, el lector de Vila-Matas no tarda en sospechar al leer el comienzo del prólogo:

A mí me parece hasta normal —de hecho creo que incluso me he acostumbrado a ello— que digan que mi mundo literario se parece al de Vila-Matas. Por eso también me parece normal que este prefacio me haya sido encargado en virtud de los “puntos en común de mi obra con la del escritor barcelonés” y también porque soy citada en un momento determinado en la edición española de *Perder teorías*. Citada —todo sea dicho— de modo bien curioso. Y alevoso. Porque si acudimos a la versión francesa del libro veremos, quizás con cierta sorpresa, que mis brillantes frases —sacadas de supuestas declaraciones mías a *The Paris Review*— son atribuidas a Vilém Vok, escritor checo de dudosa existencia, por mucho que en el buscador de *Google* tenga unas mil entradas. Pero es que, además, esas declaraciones no son ni de Vok ni mías. No me ha costado demasiado averiguar que son de Saul Bellow, autor que tiene una aparición estelar

⁵²⁰ Escribe Themerson en su prólogo a «Perder teorías»: «En *Dublinesca* se aborda el reto de contar lo que pasa cuando todo es seco y no pasa nada, o casi nada. Y el texto deja la impresión de que todo sucede en un presente indefinido, que está hecho de una larga espera. *Dublinesca* se interroga acerca del sentido de la vida, que es lo mismo que decir que se interroga acerca del sentido de la espera en esa larga espera que es la vida» (Vila-Matas, 2010b: xi).

en *Dublinesca*, la novela de Vila-Matas de la que *Perder teorías* es un anexo. (Vila-Matas, 2010b: xi-x)

Siguiendo la metáfora pigliana, el lector crítico debe asumir aquí el rol de un detective, sospechando punto por punto de la autoridad del narrador⁵²¹. Lo primero que notamos es que la narradora se refiere a la edición española del libro como si la que ella misma prologa no lo fuera. Se deduce entonces que el prólogo que Themerson escribe sirve de obertura a una hipotética edición inglesa, la cual no existió realmente hasta el año 2014, cuando el texto se publicó en el número 9 de la prestigiosa revista *The White Review* con el título «Leaving Theories Behind». Para extremar la verosimilitud de esta impostura, en los créditos del libro se atribuye el prólogo a Liz Themerson y la traducción del mismo a una tal María Miró Salzedo, de quien no hemos podido encontrar más referencias, como tampoco acerca de Vilém Vok, tan citado en *Dublinesca*.

A todo esto habría que añadir, atendiendo todavía a las palabras de Themerson en su prólogo, que el personaje-narrador de «Perder teorías» que viaja a Lyon invitado a «dar una charla sobre las relaciones entre ficción y realidad dentro de unos Encuentros Internacionales de Literatura» (Vila-Matas, 2010b: 3), es posiblemente un doble del autor. Es decir, podría ser su *alter ego*, pero en ningún caso él mismo, lo cual implica —por vía de esa «figuración del Yo» que plantea Pozuelo Yvancos (2010)— que no se trata de un ensayo literario, sino de una ficción crítica. El personaje-narrador, que tiene rasgos muy similares a los del autor empírico pero que se destaca definitivamente de su identificación, asegura la existencia, como en los textos anteriormente comentados, de un sutil arco narrativo⁵²². La acción es mínima también en esta ocasión, y *grosso modo* se limita a describir «la espera» —título alternativo de

⁵²¹ Los antecedentes al respecto deberían ponernos en la pista. Véase nuestro análisis de la desautorización del narrador y de la figura autorial en *Bartleby y compañía*, en el apartado 3.2.3. «Del no de la escritura a la escritura del No».

⁵²² Las proximidades entre el narrador y Vila-Matas son numerosas. Dado que enumerarlas solo alimenta una curiosidad anecdótica, baste señalar que el narrador se declara autor de una novela titulada *París no se acaba nunca*, que vive en Barcelona y que los elementos que conforman su «teoría general de la novela» pueden rastrearse en la literatura del propio Vila-Matas, especialmente en *Dublinesca*.

«Perder teorías»— del narrador en Lyon. El protagonista de esta historia se debate entre acudir por sus propios medios al Centro Artístico Desbordes-Valmore o limitarse a esperar la ya improbable bienvenida de los organizadores. En el ínterin —el narrador no se desplazará al lugar del encuentro, los organizadores no se presentarán a recogerlo— se gesta el núcleo del relato:

De modo que finalmente decidí que lo mejor sería seguir sin moverme del hotel hasta que me dijeran algo. Me fui quedando en la habitación, y recuerdo que, con el televisor funcionando sin sonido, comencé a tomar notas distraídas acerca de cualquier tema, y acabé reflexionando sobre una época de mi juventud en la que las teorías literarias tenían mucho peso. Eso quizás explique en parte que, algo mas tarde, todo derivara hacia la elaboración de unos apuntes para una teoría general de la novela. (Vila-Matas, 2010b: 14)

En efecto, el narrador elabora su teoría general de la novela bajo la luz de una fina ironía que pone de relieve el fondo escéptico del narrador/autor y su aversión hacia el dogmatismo que achaca a la teoría: «Lo único que está teóricamente demostrado es que todo cambia y creo que haremos bien en no olvidarnos nunca de la natural inseguridad de nuestras costumbres y opiniones. Después de todo, esa inseguridad es lo único que nos es dado apreciar como totalmente natural» (Vila-Matas, 2010b: 16). El narrador recuerda los años de su juventud en París, cuando la teoría de la literatura era una disciplina tan efervescente que «había empezado incluso a considerarse una grosería pasar de la teoría a la práctica y escribir, por ejemplo, un cuento o una novela» (Vila-Matas, 2010b: 15). Pero se posiciona frente a esta idea, que considera propia del pasado, y apuesta —como hace el propio Vila-Matas— por elaborar su teoría a partir y por medio de la praxis literaria: «Parafraseando a Antonio Machado, hacer teoría al andar. Y andar para mí es escribir directamente una novela, que es un modo muy directo de hacer teoría» (Vila-Matas, 2010b: 17). Como en su momento había hecho Borges en su «Pierre Menard...», en «El Aleph» o en «El inmortal», en *Perder teorías* Vila-Matas expone su teoría literaria ficcionalizándola, *escribiéndola*.

La acción del relato, decíamos, es mínima. Y esto se debe principalmente a que el narrador apenas abandona el Hôtel des Artistes en el que está alojado. Esto le lleva a fantasear con la composición de un relato titulado *La espera*, del que él mismo es protagonista, y, como no podría ser de otra manera, la estructura de ese relato imaginario se trasfiere al propio texto de «Perder teorías» en forma de círculos concéntricos. El aislamiento del protagonista en el hotel favorece la introspección, el ensimismamiento, la *concentración*, el ejercicio reflexivo necesarios para concebir una teoría, y eso se traduce literariamente en la tematización autorreferencial. En una de las pocas ocasiones en que el narrador sale del hotel, se detiene frente a un quiosco de prensa y compra el último número de la revista francesa *Magazine Littéraire*, donde casualmente encuentra un artículo suyo dedicado a la obra de Julien Gracq, sobre la que lleva reflexionando buena parte del tiempo. El artículo se titula «La fría luz de Sirtes», y su lectura por parte del narrador, que decide aproximarse al texto como si se tratara un texto ajeno, escrito por un autor francés, bien podría considerarse el cuarto nivel crítico de *Perder teorías*, que se sumaría a la función paratextual respecto a *Dublinesca*, al ejercicio autocrítico mediado por el personaje de Liz Themerson y al comentario crítico de *El mar de las Sirtes*.

El artículo realmente existe y Vila-Matas lo publicó con el título francés «La froide lumière des Syrtes» —en traducción de André Gabastou— en el número de junio de 2007 de *Magazine Littéraire*⁵²³. En su lectura de este texto, el narrador recupera la cuestión de la interpretación y el tema de la reescritura que Vila-Matas abordará más a fondo en obras como *Mac y su contratiempo*, y que nosotros hemos estudiado en el apartado 3.1.3. «La teoría literaria de Borges, reescrita por Vila-Matas». Como vimos, el género de la ficción crítica participa activamente de una noción de lectura productiva que se sustenta en los conocimientos que poseemos acerca del funcionamiento del acto interpretativo del lenguaje, garante de la multiplicidad significativa del texto y aliado, por esta

⁵²³ Encontramos resonancias de este título en otro texto de Vila-Matas publicado en *El País*, el 5 de enero de 2008, con el título «Julien Gracq y la percepción de futuro», donde leemos: «¿Y qué decir de la tenebrosa intuición de futuro, extrañamente agazapada a lo largo de la luz fría de Sirtes?».

misma razón, de formas críticas abiertamente creativas. En *Perder teorías*, Vila-Matas escribe:

Ya en mi cuarto del Hôtel des Artistes y tras comprobar que por suerte (porque ahora podía hablarse de suerte, pues no deseaba ya ni lo más mínimo que alguien en Lyon se acordara de mí) no tenía ninguna nota o comunicación de los organizadores del festival, pasé a seguir disfrutando de mi condición de protagonista del relato *La espera*, y comencé a leer «La fría luz de Sirtes», mi artículo en *Magazine Littéraire*, como si de algún modo estuviera leyendo el texto de otro, reinventándolo a cada momento, viendo en el libro de Gracq lo que meses antes, cuando escribiera el artículo, no había sabido ver. Y poco a poco fui descubriendo que en aquella inesperada relectura se escondía —de forma todavía no escrita— toda una teoría acerca de lo que yo entendía que debía ser la novela del futuro, tal vez única y simplemente mi novela futura. Allí estaban —iban surgiendo de mi vivificadora acción de lector de mí mismo— los rasgos principales que debería tener sin falta la novela del futuro, o mejor dicho, que debería sin falta poseer mi novela futura. (Vila-Matas, 2010b: 27-28)

El narrador anota en los márgenes del artículo los elementos imprescindibles que habrá de tener esta novela:

La «intertextualidad» (escriba así, entrecomillada).

Las conexiones con la alta poesía.

La escritura vista como un reloj que avanza.

La victoria del estilo sobre la trama.

La conciencia de un paisaje moral ruinoso. (Vila-Matas, 2010b: 28)

Pero no solo los anota, sino que también los comenta y desarrolla. A esto dedica varias de las páginas que siguen. Pero merece la pena mantener las

distancias respecto de su contenido para no caer en la tentación de olvidar que, en la ficción crítica, la práctica es más importante que la teoría, lo que hace que la crítica pueda ser en ocasiones un pretexto para el ejercicio de la ficción. Cuando el narrador logra definir esos «cinco rasgos esenciales» —a los que Liz Themerso propone añadir, en su prólogo, un sexto: «La impresión de que todo sucede enteramente en un presente que está hecho de una larga espera» (Vila-Matas, 2010b: xiii)— la satisfacción proviene, en cambio, de otro lugar, íntimamente relacionado con los postulados del existencialismo textual:

Cuando hube terminado con mi *relectura creativa*, con mi *relectura escrita* en letra mínima en los márgenes de mi artículo, sentí una alegría profunda, inmensa. Tal vez era una alegría que procedía exclusivamente del gran placer de sentirme el héroe de un relato modesto, el relato pseudogracquiano *La espera*. (Vila-Matas, 2010b: 29. La cursiva es nuestra)

La teoría general de la novela, el trabajo crítico del narrador sobre *El mar de las Sirtes* y la lectura de su propio artículo en *Magazine Littéraire* desembocan finalmente en la composición de un relato de ficción, que, casualmente, se corresponde con la propia vida de su narrador y protagonista, como «Perder teorías» podría ser un relato que se correspondiese con las vivencias personales de Enrique Vila-Matas⁵²⁴. Hay aquí un procedimiento de muñecas rusas, pero hay también una confirmación del existencialismo textual que venimos teorizando y estudiando en distintos textos de Borges y de Vila-Matas. El narrador de esta obra entra a formar parte del gran texto de la Literatura convirtiéndose a sí mismo en el personaje de un relato imaginado, como recuerda una vez más hacia el final del libro, cuando ya está decidido a huir de Lyon sin que nadie lo encuentre y volver a Barcelona en la piel del protagonista de *La espera*:

⁵²⁴ La anécdota del escritor que es invitado a un congreso en Lyon y es olvidado allí por los organizadores está presente también en *Dublinesca* y, como afirma Xavi Ayén en «Vila-Matas caza fantasmas en Dublín» (2010: s. p.), está fielmente inspirada en una experiencia personal del propio escritor.

Al ir a salir del hotel, vi con toda claridad que alguien de la organización venía directamente hacia mí con la idea evidente de disculparse, o quién sabe si simplemente de presentarse y darme la bienvenida a Lyon. Pero no estaba yo dispuesto a que me estropearan de aquella forma el desenlace del relato *La espera*, del que, de así desearlo, podía considerarme el héroe. (Vila-Matas, 2010b: 61)

El narrador escapa fingiendo que está completamente borracho, encarnando ya a un auténtico ser de ficción. Hasta ese momento, el lector ha debido contener sus instintos para no aferrarse completamente a la «teoría general de la novela» expuesta unas páginas atrás. Ahora, liberado del hotel y del encierro, el doble protagonista de esta historia —de «Perder teorías» y de *La espera*— se siente liberado también de su propia teoría, que no concibe sino imbricada, enraizada en cada una de sus creaciones literarias.

Y también pensé que, a fin de cuentas, siempre había sabido que, si uno tenía una vida suficientemente larga, podría ver muchas cosas y también las cosas contrarias de esas cosas, y lo mismo cabía decir de las expectativas. Creer en una sola teoría siempre sería algo totalmente suicida y, además, ligeramente estúpido, porque para un tímido como yo nada podría existir tan necio como pensar que precisamente la teoría de uno era la válida. (Vila-Matas, 2010b: 63)

El mundo de las teorías y —para el narrador— de las certezas, es un mundo que no puede existir autónomamente. La mutabilidad del sentido que afecta al proceso de interpretación y, por tanto, a nuestra forma de relacionarnos con el mundo, con los demás y con nosotros mismos, ha sido tematizada en la literatura contemporánea por autores como Borges y Vila-Matas, que han sabido prestar atención a esa volatilidad de los contextos capaz de generar textos nuevos⁵²⁵. De

⁵²⁵ Véanse, especialmente, los tres epígrafes del apartado 3.1. «La condena del *homo hermeneuticus*».

ahí que las lecturas contenidistas, como las que se han podido realizar de *Bartleby y compañía*, no logren trascender la obra en cuestión. Por eso *Perder teorías* es un anexo de *Dublinesca* si atendemos a su contenido, pero si atendemos a su forma y a su construcción es la explicación paradigmática de una manera de hacer que está presente, no solo en numerosos textos de Vila-Matas, sino también en los de otros autores contemporáneos como el citado Ricardo Piglia, Sergio Chejfec, Reinaldo Laddaga o Gonçalo M. Tavares. La ironía ligeramente melancólica con que Vila-Matas cierra su libro confirma, una vez más, estos planteamientos:

Y, en medio del éxtasis, sólo una certeza; una certeza como bálsamo secreto y último de mi condición de héroe en el relato titulado *La espera*: la certeza de que mi teoría de Lyon era idéntica a mi vida y a la espera en la que consistía esa vida y también a la espera que habitaba dentro de esa espera, que a su vez contenía otra espera. Es decir, que mi teoría de Lyon no había sido más que un acta levantada con el único propósito de librarme de su contenido, tal vez un acta levantada con el propósito exclusivo de escribir y perder países, de viajar y perder teorías, perderlas todas. (Vila-Matas, 2010b: 64)

Los dos últimos textos escogidos para completar esta hipotética antología de ficción crítica continúan explotando la veta descubierta por «Chet Baker piensa en su arte» y *Perder teorías*, pero lo hacen desde un lugar común y a la vez singular. Si los textos arriba analizados recurrían al desplazamiento de sus contextos —incluso de sus soportes de publicación— para intensificar el efecto de distorsión de los contornos de la crítica y la ficción, *Marienbad eléctrico* y *Bastian Schneider* hacen lo propio al dinamitar una de las distinciones básicas en el uso del lenguaje: aquella que entiende la oralidad y la escritura como modalidades discursivas diferentes, con reglas propias que implican el uso de estrategias distintas. Estas obras textualizan el habla, el discurso oral, mediante dos procedimientos similares. En *Marienbad eléctrico*, publicado originalmente en 2015 a petición de Dominique Bourgois —la editora francesa de Vila-

Matas⁵²⁶—, el autor transcribe figuradamente sus conversaciones con la artista Dominique Gonzalez-Foerster, que tuvieron lugar desde 2007 en distintos lugares, pero especialmente en el café Bonaparte de París⁵²⁷. Por su parte, *Bastian Schneider* es una conferencia escrita por Vila-Matas a principios de 2017 y leída el 24 de marzo de ese año en el Collège de France, en París, dentro del ciclo *Les grandes conférences*⁵²⁸.

Además de compartir como punto de origen su arraigo en el habla, en ambos textos es determinante la influencia de Gonzalez-Foerster. Mientras que en *Marienbad eléctrico* la artista francesa ostenta el rol de interlocutora y, por tanto, de motor del discurso, en *Bastian Schneider* su presencia es más sutil y evocadora. La conferencia que dio origen al texto se dictó en París junto a la artista, que participó como *performer* disfrazada de Franz Kafka y de Marlene Dietrich⁵²⁹. Sin embargo, en la transcripción de *Bastian Schneider* para su publicación, la *presencia* de Gonzalez-Foerster se diluye, pero su huella permanece en las circunstancias de producción del texto. La artista no figura ya en el entramado textual y no se la menciona en el paratexto⁵³⁰, pero en el sustrato de *Bastian Schneider* se puede intuir la influencia de sus propias prácticas

⁵²⁶ En su origen, *Marienbad eléctrico* se publicó simultáneamente en el año 2015 en Francia (*Marienbad électrique*, Christian Bourgois) y en Argentina (*Marienbad eléctrico*, Caja Negra). En España lo publicó Seix Barral un año después, en 2016, en la edición que manejamos.

⁵²⁷ Hacia el final del libro hay un apartado llamado «Notas» que incluye fragmentos presuntamente literales de las conversaciones entre Dominique Gonzalez-Foerster (DGF) y Enrique Vila-Matas (EVM).

⁵²⁸ El título original de la conferencia era *Radicalement pas original (Bastian Schneider)* [Radicalmente no original (Bastian Schneider)]. Parte de esta intervención de Vila-Matas en París puede escucharse en el vídeo *Les grandes conférences du Collège de France - Enrique Vila-Matas (et Dominique Gonzalez-Foerster)*, publicado por la Fondation Hugot du Collège de France el 12 de diciembre de 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=uEWJWjDg4-A>).

⁵²⁹ Dramatizando así un delirante pasaje de la propia conferencia, donde Vila-Matas escribe: «Una joven de Shanghái, admiradora de Roberto Bolaño, escribió en su blog desde el barrio de la Concesión Francesa: “No hay noche en que el escarabajo no cambie y Kafka no nos recuerde a una mujer distinta en cada transformación; ayer se convirtió en Marlene Dietrich”» (Vila-Matas, 2016: 439-40).

⁵³⁰ La propia pieza *Bastian Schneider* se publicó como paratexto, como una suerte de epílogo de *Doctor Pasavento*. A nuestro parecer, esta decisión se debió a motivos editoriales y no está enteramente justificada, a pesar de la «Nota del editor» que apela al tema de la desaparición como modo de integrar el texto en el volumen. Por el contrario, *Bastian Schneider* hace las veces de comentario de *Mac y su contratiempo*, publicada en la misma fecha que el texto de la conferencia.

artísticas con una fuerte carga intertextual y un llamamiento inédito hacia lo que Ana Pato ha denominado «literatura expandida» (2012)⁵³¹.

Aunque ya hemos abordado esta idea con el análisis de *Kassel no invita a la lógica*⁵³², y no se cuenta entre los objetivos de esta tesis estudiar en profundidad el fenómeno de la «literatura expandida»⁵³³, es importante traer a colación estos planteamientos porque, además de señalar directamente las particularidades de ambos textos, contribuyen a iluminar la implicación del existencialismo textual en la maduración de un nuevo paradigma estético. Fue en los años ochenta cuando se empezó a hablar de «expansiones» al ponerse de moda el concepto de «campo expandido» para hablar de las nuevas coordenadas de las prácticas artísticas. Rosalind Kraus lo aplicó especialmente a la escultura en su artículo «La escultura en el campo expandido», de 1979, donde escribe:

Las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. (Krauss, 2002: 60)

El texto de Krauss difunde una noción de lo expandido que registra el singular estado del arte contemporáneo desde fines de los años sesenta en el que «la concepción tradicional de escultura como monumento y la modernista de escultura como negatividad del monumento se expanden hacia el paisaje y la arquitectura» (Kozak, 2017: 222), a través de categorías como la escultura cinética, el Landart o la pintura matérica. Igual que Piglia relativiza el orden de

⁵³¹ Vila-Matas conoce bien este concepto, como ha demostrado en su artículo «Literatura expandida», publicado en *El País* el 16 de mayo de 2017.

⁵³² Véase al apartado 1.2.2. «Génesis (2): La escritura “performativa” de Enrique Vila-Matas».

⁵³³ En otros lugares hemos realizado aproximaciones más exhaustivas. Nos referimos al artículo «Un arte general del signo: Imagen y escritura en las *cancellature* de Emilio Isgrò» (2018) y al texto —todavía inédito— de nuestra conferencia «Literatura expandida. Escritura, imagen e idea», con el que se inauguró el seminario «Novela hispanoamericana, del boom a la posmodernidad: Hitos, itinerarios y horizontes», el día 11 de febrero de 2018 en la Universidad Complutense de Madrid.

los géneros apelando a una teoría del marco y el desplazamiento, el arte expandido implica, como señala Mario Perniola en *L'arte espansa*, que «si yo afirmo que algo es estético o artístico es porque le atribuyo la esencia de la esteticidad o de la artisticidad» (2015: 39). De modo que el término «literatura expandida» recoge aquello que queda más allá del impulso ecfrástico o de la transposición de lenguajes, como la que se da en una adaptación cinematográfica:

La expresión «literatura expandida», que no se usa de forma sistemática ni aun con estructura teórica sólida, se ha engendrado más recientemente y sobre todo en dos ámbitos específicos: las formas literarias que se expanden hacia la intermedialidad en el ámbito de la recepción, y en la relación entre las prácticas artísticas visuales y lo literario. (Juanpere, 2018: 108)

Sin aceptamos que la literatura expandida es aquella práctica artística, literaria o del ámbito visual, que «busca en el otro terreno —en el otro lenguaje— una posibilidad de expansión, de experimentación, de ampliación de su imaginario y límites formales» (Juanpere, 2018: 109), debemos aceptar también que algunos textos de Vila-Matas pueden ser mejor comprendidos en la órbita de esta idea *expansionista*⁵³⁴. Al decir de Ana Pato en su trabajo sobre Dominique Gonzalez-Foerster, se trata de «uma nova forma de literatura — não mais circunscrita à palavra ou exclusivamente à comunicação linguística, mais pluridimensional» (2012: 40)⁵³⁵. Esa «pluridimensionalidad», consideramos nosotros, es la del Texto.

⁵³⁴ Para ampliar información dentro del ámbito hispanoamericano, remitimos al lector a dos interesantes trabajos de Graciela Speranza: *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006) y *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (2012). En el caso de Vila-Matas, la relación interartística no hace referencia solamente a las artes plásticas, sino también, y de forma muy especial, al cine (véase al respecto el ensayo de Cristina Oñoro «Hasta perder el aliento: Enrique Vila-Matas y el cine», publicado en 2012 en el volumen *Enrique Vila-Matas: los espejos de la ficción*).

⁵³⁵ Trad. propia [Una nueva forma de literatura —no ya circunscrita a la palabra o exclusivamente a la comunicación lingüística, sino pluridimensional].

Con *Bastian Schneider*, Vila-Matas ahonda en varios temas y motivos recurrentes en la ficción crítica, como son 1) la concepción del mundo como texto, 2) el problema de la originalidad, 3) la idea de una lectura creativa y 4) el ejercicio de la reescritura. Como se ve, el orden de estos cuatro temas es de naturaleza causal y, podríamos decir, inductiva, coincidiendo con la propia estructura de nuestra tesis. El mundo-texto provoca la idea de que todo ha sido escrito ya, lo cual induce a la imposibilidad de ser original, plantea la lectura como única opción creativa y redundante en la reescritura como práctica literaria coherente. Veamos, en este orden, cuatro ejemplos muy claros extraídos de *Bastian Schneider*.

1)

Me llamo Bastian Schneider y entiendo que la realidad la forman cientos de códigos y de narrativas superpuestas, toda clase de ficciones que vienen de otras ficciones, que a su vez vienen de otras. No creo estar diciendo algo que no se haya dicho ya. (Vila-Matas, 2017b: 433)

2)

No veo la originalidad en este planeta por ninguna parte. Y esto que digo no se deriva solamente de mi oficio de ayudante intertextual, sino también de mi vieja impresión de que cuanto puede verse en la tierra sólo es la copia de algo que a su vez fue la copia de otra copia. Yo mismo soy la réplica de otros que antes sospecharon lo mismo. Así que no nos engañemos. Aquí todo es falso, empezando por el planeta. Y, por tanto, creerse original viviendo en un mundo sin origen conocido son ganas de ilusionarse en vano. (Vila-Matas, 2017b: 432)

3)

Soy un honrado modificador infatigable. Veo, leo, escucho, y todo me parece susceptible de ser alterado. Y lo altero. No paro de alterar. Aparte de que se trata de mi trabajo, tengo la verdadera vocación de modificador. (Vila-Matas, 2017b: 434)

4)

No dejo de pensar en la velocidad con la que la humanidad en general, pero China en particular, construye y destruye, destruye y construye todo tipo de sucesos sin fin; sucesos que parecen fluir en una especie de sempiterno espacio que aloja a una realidad que cambia perpetuamente sus formas y que a mí me remite a la idea de la reescritura modificadora como creación infinita [...]. (Vila-Matas, 2017b: 440)

De modo que en *Bastian Schneider* encontramos un conjunto de apuntes para una teoría literaria de la intertextualidad y la reescritura, un apuntalamiento crítico del procedimiento utilizado por Vila-Matas para construir su novela *Mac y su contratiempo*, y un relato de ficción sobre un personaje inventado que ejerce como «asesor intertextual» para el «autor distante». Por las referencias que se dan en el texto a *Mac y su contratiempo* —novela contemporánea de *Bastian Schneider*— es fácil relacionar al autor distante al que se refiere el texto con el propio Vila-Matas, aunque al mismo tiempo también es pertinente asociar al autor empírico con el interés por las citas y la intertextualidad de Schneider. Si bien es evidente que no proponemos la identificación efectiva entre el autor y el narrador, sí sugerimos que ambas figuras son representaciones de una dualidad presente en el propio Vila-Matas: su búsqueda de originalidad y su impulso recreador. No en vano, ambos caracteres, el asesor intertextual y el autor distante, son llevados al extremo de su figuración literaria en *Esta bruma insensata* (2019), donde el debate entre dos hermanos llamados Simon y Rainer Schneider —la idea del doble es aquí mucho más explícita—, pone de manifiesto la conflictiva interdependencia entre las pulsiones de creación y recreación, *poiesis* y *hermeneusis*, ficción y crítica⁵³⁶.

Utilizando lo que Sylvia Molloy señaló en una ocasión respecto de Borges, Vila-Matas «practica la cita en su doble sentido, a la vez referencia y encuentro» (1999, 276), y esto se percibe, más que en ningún otro lugar, en su libro

⁵³⁶ Además de en *Esta bruma insensata* (los hermanos Schneider), en otras obras como el comentario «Chet Baker...» (Finn y Hire) o incluso *Lejos de Veracruz* (los hermanos Tenorio), Vila-Matas ha utilizado la contraposición de figuras autoriales muy distintas para reflejar la multiplicidad, la contradicción o la complejidad de su propia poética.

conversacional *Marienbad eléctrico*. Allí se confirma la particular profesión de fe literaria del autor, elevada al rango de existencialismo textual:

El mundo es un pasaje, y éste es nuestra vida, está en los libros. Sólo vivimos realmente a medida que leemos nuestra historia, trascendiéndola. Porque sólo la literatura es verdaderamente trascendente, nos descubre a los otros y hace que nos preguntemos cómo es posible que los signos sobre una tabla de arcilla, los signos de una pluma o de un lápiz pueda crear una persona (un Quijote, un Gregor Samsa, una Beatrice, un Jakob von Gunten, un Falstaff, una Ana Karenina) cuya sustancia excede en su realidad, en su longevidad personificada, la vida misma. (Vila-Matas, 2016: 48)

Nos hemos referido a la profesión de fe literaria «del autor», pero sin duda sería mejor referirse al personaje-narrador, que coincide en numerosos aspectos con el autor empírico pero lo trasciende «en su realidad, en su longevidad personificada». Vila-Matas explora también en esta novela las funciones de la lectura como forma de creación y lo hace de nuevo apelando al malentendido, la sobreinterpretación y el equívoco. Son lo que el narrador llama «felices equívocos» (Vila-Matas, 2016: 61), capaces de generar textos nuevos o inmiscuirse en un texto ajeno, modificándolo⁵³⁷. Del primer caso, es ejemplar el malentendido por el que Vila-Matas acabó escribiendo su importantísimo ensayo «Intertextualidad y metaliteratura», incluido en *Fuera de aquí* (2013)⁵³⁸. Sobre el segundo caso, conviene reproducir la explicación ofrecida en la propia novela:

⁵³⁷ Escribe Vila-Matas: «Muchos de mis malentendidos con DGF me han sido de gran utilidad, porque han tenido la virtud de ser inspiradores de buenos movimientos en el tablero general de mi obra» (2016: 73).

⁵³⁸ «El equívoco me sirvió para por fin escribir un texto teórico que desmentía el carácter meramente caprichoso de mi propensión a incluir citas y, de paso, para exponer que mi literatura había llevado al límite el uso de las citas literarias distorsionadas al buscar, entre otras cosas, que mi falsa erudición funcionara como una sintaxis» (Vila-Matas, 2016: 73).

Me acuerdo de cuando la escritura de mi novela *Dublinesca* fue a mezclarse con los preparativos de *TH.2058*. Todo empezó con un correo electrónico de DGF en el que me preguntaba si quería escribir un ensayo para el catálogo de la Tate. No especificó sobre qué debía escribirlo, de modo que en cierta forma dejó muy libre mi inspiración.

En el mismo e-mail me informaba sobre lo que había previsto colocar en la Sala de Turbinas de la Tate Modern, de Londres:

The Last Film, la película a medio camino entre *La invención de Morel* y *La última cinta*, de Beckett.

Doscientas literas con libros de Sebald, Bradbury, Duras y Bolaño, entre otros.

Una serie de esculturas tropicalizadas: la araña de Louise Bourgeois, el flamenco de Calder, la oveja de Henry Moore, *Three Large Animals* de Bruce Neuman, el gato de Maurizio Cattelan.

Actuando como en un acto casi reflejo, obré de tal modo que su amable avance de lo que iba a ser *TH.2058* se convirtió, con unas leves y no excesivas modificaciones, en un fragmento de *Dublinesca*. (Vila-Matas, 2016: 85)

Nos hemos permitido reproducir este extenso pasaje no solo para iluminar los mecanismos de *contaminación* entre diferentes textos y sugerir incursiones del autor en la crítica de arte, sino para poner en evidencia la familiaridad existente entre los procesos creativos de Dominique Gonzale-Foerster y Enrique Vila-Matas, que comparten la remisión a distintos códigos, la acumulación de referencias literarias, y la apropiación y modificación de otros textos⁵³⁹. En *Marienbad eléctrico*, el narrador puntualiza esta sintonía con las siguientes palabras:

Ambos empleamos técnicas parecidas: reutilizamos materiales ya producidos, trasladamos piezas a sitios inesperados, colocamos en relación elementos muy

⁵³⁹ No en vano, Shaj Mathew (2016) se ha referido a las obras de Vila-Matas con la figura duchampiana del *ready made*.

distintos. Parece que esto no sea gran cosa, pero no importa si no lo es: esas conexiones —esas sinapsis— hacen girar lo que estaba estancado, resignifican aquello que empezaba a vaciarse de sentido... (Vila-Matas, 2016: 82)

De la unión entre el «Pierre Menard...» y el *Gran Vidrio* de Duchamp surge este *modus operandi* que, paradójicamente, parece desmarcar a Vila-Matas de la senda borgeana, al ampliar la referencia eminentemente literario-filosófica del poeta argentino hacia signos artísticos y visuales. Tanto *Bastian Schneider* como *Marienbad eléctrico* integran las estrategias del arte definiendo una tendencia actual enormemente productiva, encarnada en ese ejercicio *expansivo* que tiene como máxima expresión la práctica artística de la instalación. En la instalación, de hecho, es quizá donde mejor conviven las naturalezas espacial y temporal del arte y la literatura. Nos referimos al tópico, que hunde sus raíces en el *Laocoonte* (1767) de Lessing, según el cual lo propio de la literatura es la narración de acciones y de caracteres en el decurso de estas acciones, mientras que la pintura y la escultura se ocupan de la representación de objetos y figuras. Vila-Matas ya propone el resquebrajamiento de este axioma clásico al ponderar dentro y fuera de su propia obra la disminución de la acción en la historia hasta niveles drásticos. En algunas de sus narraciones Vila-Matas postula una «espacialización del tiempo»⁵⁴⁰, mientras que en otras emprende directamente el ejercicio de su abolición. De este último caso es ejemplo *Bastian Schneider*, mientras que del primero lo son novelas como *Doctor Pasavento*, *Dublinesca* o *Kassel no invita a la lógica*, donde, como ya vimos en el apartado anterior sobre el existencialismo textual de Vila-Matas, la ciudad se manifiesta con las propiedades de un palimpsesto y las acciones del paseo y el viaje son metáforas de la lectura de este espacio textualizado. Este doble movimiento de «espacialización del tiempo—textualización del espacio», es lo que permite abrir la escritura de Vila-Matas hacia el territorio de la instalación.

En las obras de Dominique Gonzalez-Foerster *TH.2058* (2008) o *Splendide Hotel* (2014), que el autor comenta en *Marienbad eléctrico*, las formaciones

⁵⁴⁰ Ya en 1945, Joseph Frank proponía el concepto de *espacialización* (*spatialization*) en su célebre artículo «Spatial Form in Modern Literature».

espaciales funcionan como modelos estructurales a partir de los cuales la narración se va armando (Figs. 14 y 15). Las derivas espaciales pronto se mimetizan con las derivas textuales y los desvíos del paseante se convierten en metáfora de los desvíos del lector a través de un texto⁵⁴¹. Por ejemplo, en *Instant Narrative* (2010), de Dora García, el espectador y el propio espacio expositivo son convertidos en una instancia narrativa (Fig. 16). Cuando el visitante circula por la sala durante esta *performance*, otro *performer* situado en un lugar apartado de la sala describe en un ordenador su comportamiento, que se proyecta en una gran pantalla compartiendo espacio con el propio visitante. De esta forma el visitante, que lee en directo sobre sus acciones, pasa a ser consciente de su papel dentro de la obra y puede decidir si quiere seguir siendo partícipe y cocreador de la obra de Dora García o salir de la sala y desaparecer. Como ha escrito Graciela Speranza, allí «las cosas activan el vacío generoso que las separa a la espera de un relato» (2017: 51) y el paseo del visitante por la sala marca el tiempo de lectura. De este modo, la literatura expandida pone en funcionamiento la expansión del relato a través del espacio.

Vila-Matas ha continuado su *expansión* hacia el territorio del arte contemporáneo a través de uno de sus libros más recientes, *Cabinet d'amateur, An Oblique Novel* (2019), donde el autor elabora un texto de ficción crítica destinado a acompañar la exposición que él mismo comisarió en la Whitechapel Gallery de Londres —entre el 17 de enero y el 28 de abril de 2019—, y que incluía, entre otras, las obras *Petite* (2001), de Dominique Gonzalez-Foerster, y *La lección respiratoria* (2001), de Dora García (Figs. 18 y 19). Precisamente en el marco de esta exposición tuvo lugar el encuentro *Big Ideas: Enrique Vila-Matas and Dominique Gonzalez-Foerster*, donde ambos creadores pudieron

⁵⁴¹ Además de los casos de Vila-Matas estudiados en el apartado 4.2. «El existencialismo textual de Vila-Matas», recordemos también los ejemplos de Sergio Chejfec —mencionados en el epígrafe anterior— o los de W. G. Sebald en *Los anillos de Saturno* (1995), Agustín Fernández Mallo en su cuento «Mutaciones», de *El Hacedor (de Borges). Remake* (2011), o Teju Cole en *Ciudad abierta* (2012). En el caso de Sebald, el espacio textual adquiere todavía una mayor densidad semántica a través del uso de la fotografía en obras como *Austerlitz* (2001), estrategia que Aurora Conde ha estudiado en su ensayo «Fotografía *in folio*: Las prosas de Winfried G. Sebald» (2013), apelando al singular término de «ultranarración». Véase también la obra plástica y conceptual del artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer (Fig. 17).

continuar en público las conversaciones que recoge *Marienbad eléctrico*⁵⁴². La ficción crítica alcanza de este modo los puntos de contacto entre la literatura y el arte.

Como decíamos más arriba, la tendencia a diluir los límites entre forma abstracta y forma significativa, entre escritura e imagen, es ahora enormemente productiva⁵⁴³. Por supuesto, no es una práctica nueva y pueden hallarse ejemplos de esta relación a lo largo de toda la historia de nuestra cultura. Sin embargo, es cierto que el campo de unión se vuelve más amplio y atractivo a partir de la década de 1960, cuando se empieza a difundir la tendencia a considerar el arte como un lenguaje constituido también por significantes y significados que pueden ser interpretados por quienes comparten el mismo código lingüístico. El crecimiento de esta idea coincide con el momento álgido de la difusión del *Pop art* americano y europeo a manos de artistas tan celebrados como Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Richard Hamilton, y es característica del arte conceptual y del trabajo de algunos de sus mejores representantes, como Joseph Kosuth, quien la desarrolla y reivindica en su texto *Art After Philosophy*⁵⁴⁴. Para comprender su efervescencia basta pensar en los trabajos de artistas como Xu Bing, Jaume Plensa, Almudena Lobera, Fernando Bryce o, de forma más abiertamente literaria, Tacita Dean o Virginia Villaplana, en cuyas obras el artista se convierte en un verdadero escritor.

En *Últimas noticias de la escritura* (2015), Sergio Chejfec se cuestiona acerca de esta confusa identidad creativa y ejemplifica el dilema con dos obras

⁵⁴² Además, en este libro de Vila-Matas se ha inspirado Dominique Gonzalez-Foerster para crear la ópera *Marienbad électrique*, estrenada en París el 27 de junio de 2019 por encargo de la Ópera Nacional de París y el Centro Pompidou-Metz.

⁵⁴³ Por supuesto, no es una práctica nueva y pueden hallarse ejemplos de esta relación a lo largo de toda la historia de nuestra cultura. Sin embargo, es cierto que el campo de unión se vuelve más amplio y atractivo a partir de la década de 1960, cuando se empieza a difundir la tendencia a considerar el arte como un lenguaje constituido también por significantes y significados que pueden ser interpretados por quienes comparten el mismo código lingüístico. El crecimiento de esta idea coincide con el momento álgido de la difusión del *Pop art* americano y europeo a manos de artistas tan celebrados como Andy Warhol, Roy Liechtenstein o Richard Hamilton, y es característica del arte conceptual y del trabajo de algunos de sus mejores representantes, como Joseph Kosuth, quien la desarrolla y reivindica en su texto *Art After Philosophy*, incluido en el volumen *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (1991: 14-31).

⁵⁴⁴ El texto de Kosuth ha sido incluido en el volumen *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (1991: 14-31).

fundamentales. Una es de *Fabio Kacero, autor del Jorge Luis Borges, autor de Pierre Menard, autor del Quijote* (2006), de Fabio Kacero, donde el artista argentino copia a mano el cuento de Borges (Fig. 20)⁵⁴⁵. El otro ejemplo lo constituyen las singulares *performances* del norteamericano Tim Youd — enmarcadas dentro del proyecto *100 Novels* (Fig. 21)—, en las que el artista transcribe obras maestras de la literatura a máquina y en una misma página, superponiendo las múltiples capas de escritura hasta crear un espacio en negro. A propósito del experimento de Youd, Miguel Ángel Hernández se pregunta: «¿Es arte visual? ¿Es literatura experimental? ¿*Performance* o literatura expandida? La respuesta no está clara» (2019: 39-40).

En efecto, la respuesta es compleja. Si abundan los artistas que expanden sus dominios hacia el terreno de la literatura, no son menos los escritores que realizan el movimiento inverso. Por limitarnos al ámbito iberoamericano, y sin ánimo de exhaustividad, podemos recordar los esfuerzos del propio Sergio Chejfec, de Mario Bellatin, de Graciela Speranza, de César Aira, de Laura Erber, de Agustín Fernández Mallo, de Carlos Fonseca, de Sònia Hernández, de Vicente Luis Mora, de María Gainza, de Ricardo Menéndez Salmón, de Alicia Kopf, de Verónica Gerber o del propio Vila-Matas. En su ensayo «La novela como laboratorio»⁵⁴⁶, Miguel Ángel Hernández —a quien también deberíamos incluir en esta relación por novelas como *Intento de escapada* (2013) o *El instante de peligro* (2015)— distingue al menos tres formas de contacto entre la literatura y el arte:

Una aproximación temática, que sitúa al arte como escenario de la trama; una aproximación procedimental, que traspasa algunas de las ideas y modos de hacer del arte al campo de la literatura; y otra, menos evidente, que observa las

⁵⁴⁵ A la obra de Kacero nos hemos referido ya en el apartado 3.1.3. «La teoría literaria de Borges, reescrita por Vila-Matas».

⁵⁴⁶ Es interesante reseñar que buena parte de este ensayo deriva de la conferencia «La parte del espectador: arte y experiencia estética en la literatura de Enrique Vila-Matas», que Miguel Ángel Hernández dictó en el CENDEAC de Murcia a propósito de su encuentro con el autor catalán en el marco del ciclo *Perfiles*. La intervención de Hernández tuvo lugar el día 30 de octubre de 2018, mientras que el día 31 leyó Vila-Matas su conferencia «Teatro de variedades» (una versión apenas modificada de *Bastian Schneider*).

modalidades en las que el arte se hace eco de ciertos problemas contemporáneos y mira de reojo su tratamiento. (Hernández, 2019: 40)

El primero de los casos lo representan obras como *Un objeto de belleza* (2010), de Steve Martin; *Los lanzallamas* (2013), de Rachel Kushner; *Todo cuanto amé* (2003), de Siri Hustvedt; o *La cabeza de plástico* (1999), de Ignacio Vidal-Folch. Del segundo son ejemplos *El hacedor* (de Borges). *Remake* (2011), de Fernández Mallo; *El Gran Vidrio* (2007) o *Lecciones para una liebre muerta* (2005), de Mario Bellatin; y *Conjunto vacío* (2015, 2018), de Verónica Gerber (Fig. 22). Por último, el tercer espacio lo representarían novelas como *La habitación oscura* (2013, de Isaac Rosa, o *Medusa* (2012), de Ricardo Menéndez Salmón. Sin embargo, Hernández concibe la posibilidad de un cuarto punto de contacto en el que las tres aproximaciones anteriores puedan entrar y salir libremente. Un espacio que es sin duda más ambiguo, pero también más sugerente. En este territorio informe y poroso se ubica la literatura de Enrique Vila-Matas⁵⁴⁷.

En obras como *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Kassel no invita a la lógica* (2014) o *Marienbad eléctrico* (2016) se dan superpuestas las tres formas de contacto anteriormente mencionadas, que podríamos denominar hablando de relaciones *contenidistas*, *procedimentales* y *metatextuales*. Como ha escrito Miguel Ángel Hernández:

Los procesos del arte de vanguardia y del arte contemporáneo que aparecen como trasfondo informan y afectan la estructura de la novela. Son inseparables de la forma que ésta adquiere, de su constitución. No es posible desligar forma y contenido. (Hernández, 2019: 43)

⁵⁴⁷ Como recuerda Iván de la Nuez: «Estas narraciones nos sitúan frente a un arte surgido de las palabras cuando se daba por segura la victoria de las imágenes sobre éstas» (2017: s. p.).

Nos interesan especialmente estos planteamientos porque, donde Hernández habla del arte y de la crítica de arte, nosotros podemos hablar del texto poético y de la crítica literaria en un ejercicio de transposición verdaderamente iluminador. Apoyándose en algunos presupuestos elaborados por Calvo Serraller en *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea* (2013), Miguel Ángel Hernández reflexiona acerca de aquellos artistas y obras de arte ficcionales que pueblan la literatura más reciente, y admite que en estas figuras está condensada buena parte del imaginario del arte contemporáneo y, sobre todo, de su percepción social. Personajes como Fred Cabeza de Vaca en la novela homónima de Vicente Luis Mora, de 2017, Kasperle en *La cabeza de plástico* (1999) de Ignacio Vidal-Folch, la Negra en *La luz negra* (2018), de María Gainza, o Giovanna Luxembourg en *Museo animal* (2017), de Carlos Fonseca, «representan arquetipos y modelos “puros” de artistas en los que cristalizan las ideas comunes sobre el arte, los prejuicios, las proyecciones, el modo en que el arte funciona en la sociedad más allá del discurso específico de la institución artística» (Hernández, 2019: 44-5).

En su ensayo, Miguel Ángel Hernández —novelista y crítico de arte— lleva a proponer el proyecto de una «historia del arte de ficción» que fuese contada a través de estos artistas ficticios, de sus vidas, sus poéticas, sus ideas y sus obras: «Una empresa que trazaría una historia, en ocasiones, coincidente con la historia real, complementaria, aunque, en otros muchos casos, mostraría caminos no recorridos, deseos ocultos, vías no exploradas pero latentes... Y también abarcaría ciertas conexiones con lo real» (Hernández, 2019: 45)⁵⁴⁸. Efectivamente, no sería descabellado proyectar esta historia, como tampoco lo

⁵⁴⁸ «Porque el contagio no siempre se produce en una dirección —la literatura se inspira en el arte para imaginar obras y artistas—, sino que a veces ocurre al revés: los artistas de ficción saltan del papel a la realidad y acaban configurando imaginarios y contribuyendo a la transformación efectiva del campo artístico —la literatura no sólo refleja el mundo, sino que lo produce—. Es lo que sucedió, por ejemplo, con la sombra de Frenhofer, el pintor de *La obra de arte desconocida*, que, como relató la crítica Dore Ashton, influyó a figuras como Picasso, Rilke, Schönberg y Giacometti y contribuyó a dar forma a algunas de las poéticas más determinantes del arte moderno. O la trayectoria de Jusep Torres Campalans, el artista inventado por Max Aub a finales de los cincuenta, que llegó a exponer en México y en Nueva York (pinturas del propio Max Aub), y cuyas ideas, expresadas a través de un falso diario, calaron tan hondo en la vanguardia artística que, a principios de este siglo, el Museo Reina Sofía decidió dedicarle una exposición deslumbrante: “Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia española” (2003)» (Hernández, 2019: 45).

sería componer una «historia de la ficción de ficción». Hemos mencionado ya casos más o menos parciales, más o menos totalizadores, de empresas similares realizadas en el seno mismo de la ficción, como *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño o algunas obras de Stanislaw Lem que apuntan en esta dirección⁵⁴⁹. Sin embargo, la empresa propuesta en este caso es distinta, pues sus páginas las compondrían entradas dedicadas a personajes como Mir Bahadur Alí («El Acercamiento a Almotásim»), Herbert Quain («Examen de la obra de Herbert Quain»), Jaromir Hladík («El milagro secreto»), Pierre Menard («Pierre Menard, autor del Quijote»), Carlos Argentino Daneri («El Aleph»), Marcelo («*Bartleby y compañía*»), Montano («*El mal de Montano*»), Pasavento («*Doctor Pasavento*»), Vila-Matas («*Kassel no invita a la lógica*»), Mac («*Mac y su contratiempo*»), Bastian («*Bastian Schneider*») o Rainer Bros («*Esta bruma insensata*»), por limitarnos solo —y sin intención de agotar el elenco— a los universos ficcionales de Borges y de Vila-Matas.

Teniendo presentes las seis características fundamentales de la ficción crítica como género que hemos expuesto en el apartado anterior, vemos de qué modo estos personajes —escritores y críticos de ficción— sustentan relatos que, aun prevaleciendo en ellos el valor estético o artístico-literario, no solo comparten con la crítica un conjunto de atributos formales, sino también su propósito, su función, de ahí que pudiéramos proponer hipotéticamente dicha «historia de la ficción de ficción». Pero, como hemos señalado repetidamente, no nos interesa discernir con nitidez qué hay de crítica o de ficción en estas obras, pues es en la articulación de ambas modalidades discursivas donde se juega la brillantez de esta apuesta literaria. El hecho de que tanto Borges como Vila-Matas suelen identificarse cómodamente con el rol del lector —o del «lectoespectador» (2012), siguiendo a Vicente Luis Mora—, permite que sus obras describan la experiencia estética con una viveza inaudita. En su ensayo, Miguel Ángel Hernández plantea que en su acercamiento a la obra de arte el crítico pierde su conexión con la experiencia: la suya propia y la que desarrolla a partir de su lectura o su observación de la obra. En cambio, señala Hernández, «la novela [...] y las

⁵⁴⁹ Véase en esta misma tesis el apartado 4.1.3. «Lenguaje, enciclopedismo y parodia de la crítica».

formas no analíticas de escritura afrontan el arte en su terreno, que no es otro que el de la experiencia del espectador» (2019: 47).

El escepticismo de Borges y de Vila-Matas, así como el lugar que ambos ocupan como autores de ficción, les hace prescindir de los presupuestos de objetividad, exhaustividad, rigor institucional, originalidad o veracidad que sí se exigen, en cambio, al crítico profesional o académico. Este rechazo que ambos manifiestan posibilita su incursión en los textos como materia viva, existencial, modificándolos y dejándose modificar por ellos; permitiendo que el mecanismo que los hace funcionar como obras de arte siga operando a pesar de su intervención, que no es ya disección ni taxidermia. «Este situarse del lado del espectador a través de la búsqueda de vínculos con el mundo de vida es una de las diferencias más palpables entre la escritura de la novela y la escritura crítica (Hernández, 2019: 46). Por ello existen ficciones críticas que comentan textos de otros, como *Bartleby y compañía* o *Perder teorías*; que se comentan a sí mismos, como «Chet Baker...» o *Mac y su contratiempo*; o incluso que comentan textos visuales, como *Marienbad eléctrico* o *Kassel no invita a la lógica*. En ellos el objeto del comentario es un sujeto tan vivo que a veces el sujeto y el objeto con la misma cosa. Como en la *performance* de Dora García, el espectador forma parte de la obra y para interpretarla no tiene más opciones que modificarla. Si no, deberá salir de la sala, salir del texto. Se trata, una vez más, del círculo hermenéutico. La «ficción crítica» encarna esta figura teórica elevando al plano estético la condición ontológica del *homo hermeneuticus*.

CONCLUSIONES

Está cayendo la noche, se van desmayando
—que diría Borges— los últimos colores de la tarde.

El mal de Montano

E. VILA-MATAS

Todo lo que concluye parece tener un punto de partida, pero no todo lo que comienza tiene necesariamente una conclusión. En una conferencia dictada en la Universidad de Talca el 29 de marzo de 2006, al recibir el Premio Iberoamericano de Letras «José Donoso», Ricardo Piglia identificó dos modos básicos de narrar: el viaje y la investigación⁵⁵⁰. Ambos modos han sido utilizados por Jorge Luis Borges y por Enrique Vila-Matas para elaborar sus narraciones. El primero ha prestado una atención especial al modelo investigativo, mientras que el segundo ha recurrido en numerosas ocasiones a las figuras del viaje y del viajero, al *polytropos*, al que está lejos. Si hay dos personajes que encarnan por excelencia dichos modos de narrar, estos son Ulises, el errante, y Edipo, el descifrador de enigmas. Tradicionalmente, ambos modos de narrar son incoativos, progresivos y conclusivos; ambos son, también, fácilmente asimilables al proceso de lectura de un texto. En el último siglo ambos han sido objeto de la ruptura y la subversión más radical.

A partir del siglo xx, un viaje puede no tener final, un crimen puede permanecer irresuelto y el sentido de un libro puede quedar abierto. No debería ser casual —aunque sin duda lo sea— que el texto con el que Borges irrumpe en la escritura de ficción se acople rigurosamente a esta moderna transformación del *Ur-relato*, de la forma inicial. Nos referimos a «El acercamiento a Almotásim» (1936), donde se refiere la peregrinación de un estudiante por la vasta geografía del Indostán y al mismo tiempo se destaca el mecanismo policial de la narración. Sin embargo,

⁵⁵⁰ La transcripción de esta conferencia puede leerse en la revista *Universum* con el título «El arte de narrar» (Piglia, 2007).

estos elementos no dicen tanto del relato de Borges como de la historia que invoca: *The approach to Al-Mu'tasim*. Como sabemos, se trata de una novela apócrifa policíaca y mística —manifestación quintaesenciada del viaje—, cuya conclusión es un enorme punto vacío. El relato de Borges puede ser considerado el texto fundacional de la «ficción crítica» y al mismo tiempo un espejo en el que estas últimas páginas se miran para confirmar que el viaje no termina, que el caso sigue abierto y que el texto que el lector tiene entre sus manos es más un resquicio, una abertura, que un acabamiento.

No obstante, decíamos al inicio que todo tiene un punto de partida. El de esta tesis puede hallarse en estas dos preguntas: ¿cómo puede el escritor actual, a sabiendas de que cuenta con unas herramientas y un material limitado, seguir alimentando su fe en la literatura? ¿Cómo hacer para escapar del mutismo absoluto y no renunciar a la escritura? En sus comienzos, estas incógnitas hallaron acomodo en un primer estudio acerca de los límites del lenguaje y el silencio literario, pero desde las primeras lecturas comprendimos que ese camino venía de muy lejos, y que la crisis moderna del lenguaje poético es la expresión refinada de una tendencia histórica a problematizar la naturaleza y las funciones del lenguaje. El problema tiene su origen en las primeras intuiciones proto-lingüísticas, en los avatares de la palabra *logos*, en la polémica entre naturalistas y convencionalistas, en las concepciones sobre el lenguaje de pensadores como Platón y Aristóteles, y en las nociones que sobre el lenguaje aparecen en la Biblia. Por ello en el primer capítulo de esta tesis hemos debido remontarnos al estudio de dos importantes sistemas mítico-simbólicos, el helénico y el judeocristiano.

A partir del reconocimiento de una perspectiva histórica radicalmente problemática de abordar el lenguaje —lo que se ha denominado «presunción de imperfección», evidenciada por la búsqueda continuada de una lengua *perfecta*—, este primer capítulo ha dado como resultado la identificación de una corriente escéptica o pseudolingüística que, partiendo de la dualidad jánica *mythos/logos*, alcanza a los proyectos de lenguas artificiales y a los ejercicios de lingüística ficticia como antecedentes lejanos de la «ficción crítica». El recorrido planteado confirma que la frontera que separa la construcción de lenguas artificiales (con método científico) de aquellas otras abiertamente ficcionales (con

método y finalidad poéticas), es más ambigua de lo que pudiera parecer a simple vista, y que incluso la intención del autor resulta un criterio distintivo cuando menos vago. De hecho, sobre esta conclusión se insiste en los tres primeros epígrafes del segundo capítulo —«La cuestión de la realidad como lenguaje»—, favoreciendo la transición de nuestro estudio hacia contextos más próximos al de los autores que nos ocupan, y ofreciendo un primer acercamiento a las relaciones entre filosofía, neuropsicología y literatura, enfocadas sobre todo a los casos y procesos de interpretación *desviada* del mundo.

Estos casos, como aquellos atribuibles al sujeto esquizoide, equivaldrían a la figuración de procedimientos literarios como la reescritura. Para poder analizar esta equivalencia y su carácter operativo de cara a una mejor comprensión de algunos fenómenos literarios contemporáneos, asociados, a su vez, al contexto social, económico y político, hemos debido plantear una historia sintética que vinculase distintas miradas sobre el lenguaje desde la historia de la cultura, la filosofía del lenguaje, la lingüística y la teoría literaria, planteando ya un primer engarce con las apuestas literarias de Borges y de Vila-Matas. En este segundo capítulo se han estudiado en profundidad la transformación hermenéutica de la filosofía moderna y las implicaciones del llamado «giro lingüístico» sobre los modos de recepción y creación de textos literarios. Aceptando como hipótesis de trabajo la noción de un mundo construido por nuestra red de significados y sentidos, es como se admite la cesión inexorable de la epistemología en favor de la hermenéutica; un paso que, como hemos visto, nos condena al errático círculo de la interpretación y promueve formas de creación literaria próximas al funcionamiento del discurso crítico. Asimismo, se han revisado en estos epígrafes las distintas claves del pensamiento moderno y contemporáneo que intuye una cierta homología estructural entre el lenguaje y el mundo, prestando especial atención a la operatividad del concepto de *Texto* (Barthes, 1971) para describir ambas realidades complejas y adelantar, así, los fundamentos teóricos de la noción de «existencialismo textual» (Cervera Salinas, 2017b).

En el tercer capítulo se ha examinado críticamente la relación entre estos planteamientos teóricos o especulativos y el devenir de las formas artísticas y literarias contemporáneas, planteando un recorrido razonado y marcadamente comparatista sobre la llamada crisis del contrato mimético, la estética del silencio

y la poética de la reescritura como respuesta a las cuestiones de orden ontológico y epistemológico estudiadas en los dos primeros capítulos. La historia de las ideas y la filosofía del lenguaje, así como la teoría y la crítica literarias, han confluído en este «bloque» para permitirnos fundamentar la revisión de algunos conceptos clave en la definición del género de la «ficción crítica», como son los de *originalidad*, *escritura* e *interpretación*.

A la luz de lo estudiado en los apartados precedentes, el cuarto y último capítulo —«La ficción crítica como punto de fuga»— se ha centrado en articular una caracterización, una tipología y una definición de la «ficción crítica» al amparo del análisis de un conjunto de obras especialmente representativas. En este capítulo nuclear se ha visto destilada la esencia de lo estudiado hasta el momento, y ello se debe particularmente a la conexión inédita que se ha establecido entre «existencialismo textual» y «ficción crítica», habiendo culminado en una propuesta de antología que recoge, a través del análisis concreto de los textos, las obras más destacadas de Enrique Vila-Matas en su relación con el género estudiado; a saber: *Perder teorías* (2010), *Chet Baker piensa en su arte* (2011), *Marienbad eléctrico* (2015) y *Bastian Schneider* (2017), además del relato pionero «La gloria solitaria», recogido en *Exploradores del abismo* (2007), y sus dos últimas novelas: *Mac y su contratiempo* (2017) y *Esta bruma insensata* (2019). Afín a una hermenéutica y una semiótica generales, el existencialismo textual facilita la comprensión de un modo de relacionarse con la realidad asimilable al de la crítica literaria, por lo que este *corpus* singular ha sido analizado a partir de un análisis más amplio, operado previamente sobre los textos de Borges y de Vila-Matas que mantienen una relación estrecha con la noción de existencialismo textual,

Así, en este cuarto capítulo se han centrado los esfuerzos en comentar las piezas de Borges «El acercamiento a Almotásim», «La memoria de Shakespeare» y «El inmortal», entre otros textos complementarios cuyos análisis ha cumplido la función de revisar la imagen heracliteana del río como metáfora de la identidad personal —celebérrima desde los estudios borgeanos de Guillermo Sucre (1967)— en su analogía con la interpretación literaria y la identidad del texto. De otra parte, el existencialismo textual de Vila-Matas ha sido estudiado concretamente en sus novelas *Doctor Pasavento* (2005), *Dublinesca*

(2010) y *Kassel no invita a la lógica* (2014). El análisis de esta obra, pero desde una perspectiva diferente, ha servido en el primer capítulo de esta tesis para introducir el carácter performativo de la escritura vilamatiana.

Aunque, como decíamos antes, la crisis contemporánea del lenguaje participa de un proceso cuya arqueología puede remontarse a los pilares de la cultura occidental, nuestra investigación confirma que esta se ha visto agudizada en la época contemporánea. Por ello, conviene señalar que la literatura ha sido particularmente sensible a este proceso tan singular, y la elaboración de formas metadiscursivas, especulares, autorreflexivas y autorreferenciales — características de esa amalgama de teorías sociales, políticas y culturales que llamamos postmodernidad (Oñoro, 2007)— es una prueba fehaciente de ello. En un arco que nace a mediados del siglo XIX y prosigue con un impulso más moderado en nuestros días, la narrativa de ficción ha puesto de manifiesto la naturaleza problemática del lenguaje a través de la conciencia radical de sus propios límites como forma de representación mimética de la realidad. La escritura se vuelve particularmente autoconsciente para explorar sus propias potencialidades como medio expresivo, reflexiona sobre sus límites y también sobre sus condiciones de posibilidad, y en ese recorrido da forma a nuevos géneros que son al mismo tiempo el experimento y su resultado, como la «ficción crítica».

Este surgimiento es la fiesta en el centro del vacío⁵⁵¹. El diccionario académico nos dice que, entre otras cosas, una *fiesta* es un «acto o conjunto de actos organizados para la diversión o disfrute de una colectividad». Entonces, ¿puede darse una fiesta en la que no haya nadie? El poeta argentino Roberto Juarroz dibuja esta imagen *imposible* en su duodécima poesía vertical, proponiendo una fiesta solitaria en cuyo centro está el vacío, pero en ese vacío —en ese centro— hay otra fiesta⁵⁵². Como en nuestro subapartado 3.2. «Los modos de existir de un silencio», en el verso de Juarroz confluyen la puesta en abismo y la aporía, un procedimiento narrativo y un problema lógico. Después de haber atravesado

⁵⁵¹ «A veces me parece/ que estamos en el centro/ de la fiesta/ sin embargo/ en el centro de la fiesta/ no hay nadie./ En el centro de la fiesta/ está el vacío./ Pero en el centro del vacío/ hay otra fiesta» (Juarroz, 1991).

⁵⁵² «Cada sentido tendrá su fiesta de resurrección» (1982: 393), escribe Bajtín.

algunos de los momentos más complejos y conflictivos de la historia reciente de nuestro pensamiento y nuestra literatura, parecería improbable que un verso pudiera cifrar la clave y las razones más profundas de esta investigación. Sin embargo, así es. En soledad puede existir la celebración, pero no la fiesta. Esta, como la obra literaria, necesita al menos de un invitado —el lector— que le dé sentido y haga de ella una experiencia; una experiencia estética. En lugar de distraernos alrededor de una conocida *contradictio in terminis* como es la del silencio literario, en estas páginas se ha estudiado una forma literaria en la que la interpretación expresiva, como una suerte de poética hermenéutica, cobra su función protagónica en la construcción misma de los textos. Para que esto ocurra, no obstante, es necesario haber experimentado el límite de la referencialidad; un límite que obligue al texto a plegarse sobre sí mismo en un juego de autorreferencialidad ficcional y de ficcionalización de la autorreferencia. No es tanto que, como en algunos textos modernistas, el plano del significante se vuelva autónomo respecto del significado, provocando un cortocircuito de la comunicación y de la representación, sino que la «ficción crítica» provoca mediante el pliegue de sus texturas un juego de espejos que activa y anula al mismo tiempo los resortes de la aporía. Se trata, al fin y al cabo, de escribir la imposibilidad de la escritura.

No en vano, el título de esta tesis invoca los pilares temáticos que la sustentan y que han servido para organizar los distintos apartados de nuestro trabajo. De acuerdo con la estructura que nos propusimos implementar, los tres primeros capítulos han servido para cartografiar los factores históricos, filosóficos y estéticos que participan de la idea moderna de una crisis del lenguaje poético, mientras que el cuarto ha servido para terminar de trazar la ligazón entre teoría y práctica, y comprender así las resonancias de dicha crisis en las obras de ficción de Borges y de Vila-Matas. De ahí que haya sido necesario recurrir al *topos* de los límites del lenguaje, ya que, si el lenguaje es limitado, la creatividad poética —el uso más elevado que hacemos de él— también lo es. La conciencia del *agotamiento*, para decirlo en los controvertidos términos de John Barth (1967), fomenta el fenómeno —en cierto sentido, solipsista— de la metaficción: ficción dentro de ficción, literatura sobre literatura. Pero, como hemos visto, la «ficción crítica» es metaficción y al mismo tiempo resulta ser otra cosa, con sus

rasgos distintivos propios. La conciencia del *agotamiento* también provoca el cuestionamiento de los conceptos de *originalidad*, *creatividad*, *innovación* y *autoría*. El escritor tiene dos opciones: o renuncia a la escritura o revisa estos conceptos, de donde deriva una nueva idea de «escritura no-original» (Goldsmith, 2015), a cuya esfera se vinculan la poética de la reescritura y el desplazamiento de contextos como forma de creación. Evidentemente, pensamos en «Pierre Menard, autor del Quijote», pero también en todas aquellas citas desplazadas, apócrifas y modificadas que a modo de figuras sintácticas participan en la construcción de los textos vilamatianos.

Entonces, ¿qué significa crear? ¿producir cosas nuevas? La noción de reescritura surge con fuerza a mediados del pasado siglo, apoyada, como hemos visto, en el desarrollo de la hermenéutica filosófica y en las teorías de la lectura y de la indeterminación del sentido. «Todo ha sido dicho», reza ya el Eclesiastés 12:13; entonces basta decirlo de otra manera, en otro tiempo, en otro lugar, con otro nombre. Si lenguaje y pensamiento son indisociables, cuando decimos que la ficción empieza donde el conocimiento termina, decimos también que la ficción brilla con mayor potencia y energía frente a los límites del lenguaje («En el centro del vacío hay otra fiesta»): la crisis —del lenguaje— enriquece de este modo la creatividad literaria. De nuevo nos servimos del recurso de la homología para advertir que, como el lenguaje verbal opera a partir de un número limitado de elementos, así también la escritura literaria debe aceptar que crear es combinar/recrear a partir de un sistema restringido y arbitrario. Queda clara así la necesidad de llegar teóricamente hasta la crisis del lenguaje y su representación literaria para articular estos «nuevos» conceptos, que nacen de la muerte del sentido (la fiesta vacía) y de su resurrección: otra fiesta.

Si el lenguaje es imperfecto y la realidad, entendida como construcción lingüística, también lo es, el *tratamiento literario* —con/en el lenguaje— de esa realidad no será menos imperfecto, inacabado, parcial o provisorio. Como se ha ido aclarando a lo largo de la investigación, el término *imperfeción* es utilizado aquí en un sentido restringido, referido a la percepción que en un momento dado se puede tener de una realidad inexacta o incierta. Insistimos en que se trata de una percepción porque, según se deduce de las principales teorías estudiadas, el hecho de atribuir una naturaleza lingüística al *sujeto* y al *mundo* impediría que

pudiéramos situar nada fuera del lenguaje. Esto es: el lenguaje no puede ser imperfecto porque todo es lenguaje y nada queda fuera de él. Dicho esto, conviene aclarar, una vez más, que nuestra investigación no secunda el constructivismo verbalista radical, pero sí admite la importancia capital de que la forma principal de la cual disponemos para relacionarnos con el mundo, con los otros e incluso con nosotros mismos sea el lenguaje.

Desde este punto de vista, se confirma que el realismo literario como forma de totalidad no existe, sino que es tan convencional y arbitrario como cualquier otra forma de representación artística. Las producciones derivadas de este tratamiento literario de la realidad tienen un sentido abierto y con variadas posibilidades interpretativas, por lo que la crítica literaria, como una forma más de conocimiento, es parcial e *histórica*. En términos generales, toda crítica tiene algo de creación, de ficción, pero la «ficción crítica» lleva este hecho al extremo de forma deliberada y con inquietudes estéticas.

Una vez confirmada la estructura lógica de los tres primeros capítulos, de nuevo recurrimos a la figura conceptual del círculo hermenéutico de Gadamer (1960) para exponer ahora sintéticamente la singladura de nuestro razonamiento:

La presunta imperfección del lenguaje (Cap. 1 «La cuestión del lenguaje como problema») fomenta la aparición de formas de escepticismo que, al confluir con algunas de las teorías modernas que conectan el lenguaje y el pensamiento, derivan en una comprensión lingüística de la realidad —consecuentemente imperfecta. Si la única forma que tenemos de acceder a la realidad es *a través* del razonamiento verbal, diremos finalmente que solo podemos acceder a la realidad *en* el lenguaje, no ya por mediación de este. Entonces, la realidad se identifica con el lenguaje, aunque no lo haga de la forma imaginativa y radical que autores como Umberto Eco (2002) criticaron. Sin admitir que la realidad sea solamente una entidad lingüística, es útil y pertinente afirmar que, si nuestra única forma de acceder a ella es *en* el lenguaje, la realidad será —para nosotros— una construcción verbal (Cap. 2. «La cuestión de la realidad como lenguaje»).

Admitidas la problematicidad del lenguaje, el carácter lingüístico de la *realidad* y su aparente homología, se deduce que la realidad misma es imperfecta —lo que quiere decir, replicando el razonamiento anterior, que *nuestra forma* de acceder y relacionarnos con ella es imperfecta (Cap. 3. «La cuestión de la realidad como problema»). En este sentido, cualquier intento de representación de esa realidad —en este caso, mediante la representación literaria—, así como también el producto resultante de esa representación, es decir, el texto literario, compartirán dicha *cualidad*. Aquí el círculo gira a una velocidad vertiginosa, pues la recepción e interpretación del texto por parte del lector es considerada, desde esta óptica, un proceso inconcluso, una aproximación, cuya forma escrita más elaborada se da en las distintas manifestaciones del texto crítico. Este círculo es inmanente y ajeno a las circunstancias. Cuando a partir de la segunda mitad del siglo XIX se genera una conciencia sobre dicho círculo, el escritor genera autoconsciencia y hace del propio círculo el objeto de su representación. Según se concluye a partir de esta investigación, la «ficción crítica» es la forma más depurada de representar el funcionamiento de este círculo.

En definitiva, los textos analizados en el cuarto capítulo, todos ellos relativamente breves, condensan los rasgos definitorios de la «ficción crítica» como figuración del existencialismo textual, que, por supuesto, se hallan también dispersos en aquellos otros textos más extensos donde conviven generalmente con las modalidades de la novela convencional. Como hemos señalado más arriba, los textos agrupados bajo la etiqueta de «ficción crítica» no solo son textos metaliterarios, sino que, además, cumplen al menos estas tres características: libertad ficcional, convenciones formales del ensayo y funcionalidad de la crítica literaria. En otras palabras: puede tratarse de un texto de ficción que comparta con la crítica no únicamente un conjunto de rasgos formales, sino también su propósito, por lo que aun tratándose de un relato o de una novela contribuyen a profundizar en el conocimiento de un determinado aspecto del campo literario.

Estos son los seis rasgos distintivos con los que se puede diferenciar la «ficción crítica» de otras expresiones metaliterarias, incluidas la bioficción y la metafiction historiográfica:

1. Los textos de «ficción crítica» contribuyen a ampliar y profundizar la tradición interpretativa sobre un autor, un texto o un conjunto de textos.
2. Los textos de «ficción crítica» realizan una valoración de los textos que critican, y generan gusto, opinión y sentido sobre los mismos.
3. Cuando no elaboran la exégesis de un autor, un texto o un conjunto de textos en particular, los textos de «ficción crítica» aportan una valiosa reflexión teórica que puede ser extrapolada para leer a otros autores, textos o conjuntos de textos. En estos casos, la ficción crítica hace explícita su estrecha relación con la teoría literaria.
4. En la mayoría de los casos, la labor crítica de estos textos implica un ejercicio de autocrítica que permite ampliar y profundizar la tradición interpretativa sobre el propio autor o sobre el propio texto; realizar una valoración de los mismos; e incluso extrapolar sus juicios para leer a otros autores, textos o conjuntos de textos.
5. Mediante procedimientos intertextuales, los textos de «ficción crítica» se abren a otros textos. Generalmente no son autosuficientes, sino que generan vínculos hacia otras lecturas.
6. En los textos de «ficción crítica» prevalece siempre el valor estético o artístico-literario sobre el valor crítico y teórico.

Como cualquier otro género literario, la «ficción crítica» puede darse en convivencia con otros géneros y modelos narrativos, dado que estos pueden relacionarse y *contaminarse* unos a otros por asociación y combinación en fases distintas de la construcción del texto. Esto hace que su presencia pueda ser rastreada en un espectro muy amplio y variado de obras e incluso de autores. En esta tesis se ha hecho explícito cómo las características de la «ficción crítica» se manifiestan de forma puntual en numerosos textos de Borges y de Vila-Matas. Algunos de ellos han sido estudiados en su relación transversal con otros temas y procedimientos de especial relevancia para esta tesis, como el problema del lenguaje, la construcción lingüística de la identidad, la relación entre intertextualidad y cosmopolitismo, el arte de las citas, la apropiación o el

existencialismo textual. En la confluencia de estas muchas caras surge la estructura cinética y poliédrica de la «ficción crítica».

La identificación, indagación y caracterización de este género ha servido para iluminar las similitudes y desemejanzas que permiten estudiar conjuntamente las poéticas de Borges y de Vila-Matas. A la luz de las lecturas críticas realizadas, se confirma que ambos autores participan de una tradición singular, aún vigente y en vías de desarrollo, que privilegia el valor literario, pero no de forma exclusivista, sino, por el contrario, incluyendo bajo su amparo cualquier concepción ética o política. La noción de «existencialismo textual» sitúa lo literario o textual por encima de cualquier verdad trascendente o verificable, permitiendo analizar las aplicaciones de la pareja híbrida «crítica y ficción» en la obra de estos autores. Tanto Borges como Vila-Matas se enfrentan al mundo como a una realidad «signada», por lo que vivir —experimentar el mundo— es *a priori* una actividad hermenéutica, crítica, como hemos comprobado al estudiar el tratamiento textual del espacio que Vila-Matas ofrece en algunas de sus novelas.

Entonces, si la lectura es considerada una tarea creativa —por inacabable y móvil—, se deduce que la experimentación del mundo es para ellos una forma particular de escritura. La elaboración de un nuevo concepto de *originalidad*, sustentado en el juego dialéctico entre repetición y diferencia bajo las formas de la reescritura y la combinación, es un denominador común en la poética de estos autores. De hecho, se ha demostrado la utilidad de leer a Vila-Matas *desde* Borges, esto es, a partir de las conclusiones extraídas de la lectura del primero, ya que se ha podido confirmar así la asociación intertextual más allá de las citas explícitas, las presuposiciones, los clichés de lectura o los lugares comunes. La influencia de Borges en la obra de Vila-Matas se ha demostrado indiscutible y enormemente enriquecedora. Asimismo, cabe advertir que también haber leído a Borges *desde* Vila-Matas ha permitido arrojar una nueva luz sobre la obra del autor argentino, revisando y recuperando algunos de sus postulados estéticos para comprender con mayor profundidad la vigencia de su poética en las letras contemporáneas y actuales. Este ejercicio crítico hunde sus raíces en la propia teoría borgeana de la creación de precursores, y —extrapolando la figura narratológica de la *prolepsis*— se puede afirmar que la bidireccionalidad de los

análisis propuestos ha permitido la constatación, en los artefactos narrativos de Vila-Matas, de un punto de llegada para las apuestas literarias del maestro argentino.

No obstante, conviene igualmente concluir que el carácter genuino de ambos autores los enfrenta en otros aspectos, igualmente importantes. Aunque el carácter vanguardista de estos dos escritores resulta innegable, existen profundas diferencias en su manera de entender el fenómeno y acogerlo en el interior de su poética. Mientras que el «primer Borges» puede ser considerado un actor de las vanguardias históricas por su participación en el movimiento ultraísta —que más tarde repudió—, Vila-Matas es más bien un continuador y un modificador de la continuación y la modificación que, a su vez, estos movimientos vivieron en la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, no es la contribución borgeana al ultraísmo lo que ha trascendido como una «forma de hacer» subversiva o especialmente innovadora, pues la tendencia vanguardista en Borges no se debe tanto a una práctica de la escritura, sino a un modo de leer rupturista (Piglia, 2014). Vila-Matas, en cambio, no solo tematiza su admiración por distintos movimientos y autores de vanguardia, sino que aplica formalmente algunos de sus recursos más celebrados, que permiten relacionar sus textos con el dadaísmo, el surrealismo francés, el grupo experimental OuLiPo, el conceptualismo neovanguardista o el apropiacionismo de los años ochenta.

Otro de los aspectos que distinguen la literatura de ambos autores es la naturaleza del signo al que refieren sus textos. Mientras que la referencialidad del poeta argentino es eminentemente literario-filosófica, Vila-Matas amplía el alcance hacia signos artísticos y espaciales, lo que ha posibilitado en nuestra investigación una distinción teórica entre el signo verbal y un signo de carácter muchos más general. En este sentido, Vila-Matas, especialmente con algunas de sus últimas obras, ha expandido el horizonte de su trabajo hacia el ámbito de las artes visuales, comisariando exposiciones y participando directa o indirectamente en obras instalativas y performáticas. Este hecho nos ha permitido considerar sus últimas obras a la luz de la noción de «literatura expandida» (Pato, 2012), proyectando una de las líneas de fuga de estas tesis que, sin duda, merecería una mayor atención en el futuro, dado que estas obras plantean a la crítica preguntas especialmente estimulantes. Algunas de ellas son:

¿a qué tipo de crítica interpelan estas obras? ¿Puede la crítica literaria convencional abordar el análisis, la comprensión y la valoración de estas obras multimediales y pluridimensionales? Si en la producción de una instalación participan artistas plásticos, músicos, escritores y *performers*, o en la de un hipertexto lo hacen programadores informáticos, escritores y diseñadores gráficos, ¿con qué herramientas podemos emprender nuestra aproximación al *texto*? ¿Hace falta, quizá, una crítica expandida?

Como ya señalaba Todorov (1991: 130), cualquier estudio crítico será siempre incompleto, por lo que cabe aprovechar también este apartado para indicar muy brevemente algunos de los posibles temas pendientes de investigación que son importantes para formar, junto con los nuevos estudios que puedan realizarse en el futuro, un *corpus* de conocimiento más completo del área de estudio. Así, además de responder a las cuestiones con las que nos enfrenta la *expansión* del dominio literario en la escritura de autores como Vila-Matas, convendría, una vez han sido definidos y establecidos los parámetros esenciales de la «ficción crítica», ampliar el repertorio de obras analizadas, teniendo en cuenta a importantes precursores como Julio Torri, Macedonio Fernández, Alfonso Reyes, Salvador Elizondo, Alejandro Rossi, Octavio Paz, Julio Ramón Ribeyro o Sergio Pitol, y a sucesores de la talla de Sergio Chejfec, Reinaldo Laddaga, Agustín Fernández Mallo, César Aira, Vicente Luis Mora, Miguel Ángel Hernández, Andrea Valdés, Jorge Carrión o Valeria Luiselli. Asimismo, cabría ampliar el *corpus* a otras literaturas para comprobar si, además de un fenómeno transatlántico y transnacional —como se ha demostrado—, se trata de una tendencia translingüística. Para ello convendría indagar la obra del escritor británico Tom McCarthy, del portugués Gonçalo M. Tavares o del estadounidense Teju Cole, entre otros muchos.

Si los albores de la modernidad desdoblaron la figura del escritor en creador y crítico de su propia obra, la cita, la reseña, la nota bibliográfica o la conferencia son modalidades y modulaciones de una «ficción crítica» que funciona a modo de metáfora epistemológica. Este tipo de escritura híbrida simboliza lo que para Borges fueron ya la Biblioteca y la Enciclopedia, y a lo que autores como Piglia y Vila-Matas añadirían, respectivamente, el Estado o Internet: la sustitución del mundo por sus representaciones y simulacros. Visto el mundo como un

constructo semiótico o discursivo, del que la tradición literaria es la expresión más compleja y refinada, las palabras no pueden más que remitir a otras palabras, cualquier texto es paratexto y cualquier acto de escritura reescribe, traduce, comenta o critica. No en vano, Eagleton (1998) argumenta que las sociedades «rescriben», aunque lo hagan de forma inconsciente, todas las obras que leen. De ahí que leer —en un sentido menos figurado del que parece— equivalga a escribir, o mejor dicho: a reescribir. Aunque es recurrente hablar del carácter metaliterario de las literaturas de Borges y de Vila-Matas, en esta tesis hemos procurado evitar escudarnos tras la comodidad y la convención de un concepto tan erosionado para intentar indagar un problema estético que trasciende el mero juego y responde a las necesidades de un tiempo que ha dado demasiadas veces a la literatura por muerta, invitando al diálogo sobre esa forma de vida literaria bajo la que transgresión y literatura aún comparten un mismo camino: la «ficción crítica».

RIASSUNTO E CONCLUSIONI

Riassunto

«Nel centro del vuoto c'è un'altra festa». Crisis del linguaggio e finzione critica. Da Borges a Vila-Matas. La presente tesi di dottorato ha come obiettivo principale quello di proporre uno studio panoramico delle implicazioni che la crisi del linguaggio contemporaneo ha avuto nella costruzione di un genere letterario particolare, la «finzione critica»; l'analisi poggerà sullo studio comparativo dell'opera dello scrittore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) e lo scrittore spagnolo Enrique Vila-Matas (1948-). La ricerca, suddivisa in quattro capitoli principali, ha un approccio marcatamente teorico e utilizza una metodologia comparativa e interdisciplinare.

I primi tre capitoli sono definiti in base alla loro struttura sillogistica: «La questione del linguaggio come problema», «La questione della realtà come linguaggio» e «La questione della realtà come problema». Nel primo, viene elaborata una storia sintetica di quelle correnti di pensiero che hanno avuto come oggetto centrale di studio la questione del linguaggio e il carattere apertamente problematico della loro relazione con ciò che chiamiamo realtà, gettando fin dall'inizio un ponte tra la teoria e la pratica, che si traduce in un primo approccio alla poetica degli autori studiati. Nel secondo, vengono riassunte e proposte le diverse chiavi del pensiero moderno e contemporaneo che intuiscono una certa omologia strutturale tra il linguaggio e il mondo, prestando particolare attenzione all'operabilità del concetto di *Testo* per descrivere entrambe realtà complesse e quindi stabilire le basi teoriche della nozione di «esistenzialismo testuale». Nel terzo capitolo, il rapporto tra questi approcci teorici o speculativi e l'evoluzione delle forme artistiche e letterarie contemporanee viene studiato criticamente, proponendo un percorso ragionato sulla crisi del contratto mimetico, l'estetica del silenzio e la poetica della riscrittura in risposta alle domande di ordine ontologico ed epistemologico studiate nei primi due capitoli. La storia delle idee e la filosofia del linguaggio, assieme all'apporto della teoria e la critica letteraria, si uniscono in questa «sezione» verso la revisione di alcuni concetti chiave, come *originalità*, *scrittura* e *interpretazione*.

Alla luce di ciò che è stato studiato nelle sezioni precedenti, il quarto e ultimo capitolo, «La finzione critica come punto di fuga», si concentra sull'articolazione di una caratterizzazione, una tipologia e una definizione della «finzione critica» sotto l'analisi di una serie di opere particolarmente rappresentative. Questo capitolo nucleare distilla l'essenza di ciò che è stato studiato nei primi capitoli stabilendo una connessione inedita stabilita tra esistenzialismo testuale e «finzione critica», per concludere con una proposta di antologia che include, attraverso l'analisi concreta dei testi, le opere più importanti di Enrique Vila-Matas nella sua relazione con il genere studiato.

La tesi comprende anche una presentazione e un'introduzione. L'opera è chiusa da una bibliografia divisa in tre blocchi principali —«riferimenti bibliografici», «riferimenti visivi e audiovisivi» e «riferimenti a pagine web»— e una sezione di allegati in cui il lettore troverà un'intervista inedita con l'autore sotto forma di «finzione critica» e un «archivio visivo» con riproduzioni delle immagini più rilevanti che sono state menzionate nel corso dell'opera.

PAROLE CHIAVE: Linguaggio, Finzione, Critica letteraria, Borges, Vila-Matas

Conclusioni

Está cayendo la noche, se van desmayando
—que diría Borges— los últimos colores de la tarde.

El mal de Montano

E. VILA-MATAS

Tutto quello che finisce, ha un punto di partenza; ma non tutto quello che inizia ha necessariamente un punto d'arrivo. In una conferenza tenuta all'Università di Talca il 29 marzo 2006, dopo aver ricevuto il Premio Ibero-americano per le lettere «José Donoso», Ricardo Piglia ha identificato due modi fondamentali di narrare: il viaggio e la ricerca⁵⁵³. Entrambi modi sono stati usati da Jorge Luis Borges ed Enrique Vila-Matas per elaborare le loro narrazioni. Il primo ha prestato particolare attenzione al modello di ricerca, mentre il secondo ha fatto più volte ricorso alle figure del viaggio e il viaggiatore, il *polytropos*, colui che si trova lontano. Se ci sono due personaggi che incarnano questi modi di narrare per eccellenza, questi sono Ulisse, il vagabondo, ed Edipo, il decifratore di enigmi. Tradizionalmente, entrambi i modi di narrare sono incoativi, progressivi e conclusivi; entrambi ne sono anche facilmente assimilabili al processo di lettura di un testo. Nel secolo scorso entrambi sono stati oggetto della rottura e della sovversione più radicale.

A partire dal ventesimo secolo, un viaggio potrebbe non avere fine, un crimine potrebbe rimanere irrisolto e il senso di un libro potrebbe rimanere aperto. Non dovrebbe essere casuale —anche se certamente lo è— che il testo con cui Borges irrompe nella scrittura di narrativa sia rigorosamente accoppiato a questa moderna trasformazione dell'*Ur-narrazione*, della forma iniziale. Ci riferiamo a «El acercamiento a Almotásim» (1936), in cui si fa riferimento al pellegrinaggio di uno studente attraverso la vasta geografia dell'India e allo stesso tempo viene

⁵⁵³ La trascrizione di questa conferenza può essere letta sulla rivista *Universum* con il titolo «El arte de la narración» (Piglia, 2007).

evidenziato il meccanismo poliziesco della narrazione. Tuttavia, questi elementi non raccontano tanto la storia di Borges quanto quella che invoca: *The approach to Al-Mu'tasim*. Come sappiamo, si tratta di un romanzo apocrifo poliziesco e mistico —essendo questa una manifestazione quintessenzata del viaggio— la cui conclusione è un enorme spazio vuoto. Il racconto di Borges può essere considerato il testo della fondazione della «finzione critica» e allo stesso tempo uno specchio in cui queste ultime pagine cercano di confermare che il viaggio non finisce, che il caso è ancora aperto e che il testo che il lettore ha tra le mani è più uno interstizio, un'apertura che una chiusura.

Tuttavia, all'inizio abbiamo detto che tutto ha un punto di partenza. Quello di questa tesi si trova in queste due domande: come può lo scrittore attuale, sapendo di avere strumenti e materiali limitati, continuare ad alimentare la sua fede nella letteratura? Come sfuggire al silenzio assoluto e non rinunciare alla scrittura? All'inizio, queste incognite trovarono alloggio in un primo studio sui limiti del linguaggio e del silenzio letterario, ma dalle prime letture abbiamo capito che questo percorso veniva da molto lontano e che la moderna crisi del linguaggio poetico è l'espressione raffinata di una tendenza storica a problematizzare la natura e le funzioni del linguaggio. Il problema ha origine nelle prime intuizioni proto-linguistiche, nei mutamenti della parola *logos*, nella controversia tra naturalismo e convenzionalismo, nelle concezioni sul linguaggio di pensatori come Platone e Aristotele, e nelle nozioni che sul linguaggio appaiono nella Bibbia. Pertanto, nel primo capitolo di questa tesi abbiamo dovuto tornare allo studio di due importanti sistemi mitico-simbolici, quello ellenico e quello giudeo-cristiano.

Dal riconoscimento di una prospettiva storica radicalmente problematica di affrontare il linguaggio —quella che è stata chiamata da noi «presunzione di imperfezione», evidenziata dalla continua ricerca di una lingua *perfetta*— questo primo capitolo ha permesso di giungere all'identificazione di una corrente scettica o pseudo-linguistico che, basata sulla dualità *mythos/logos*, raggiunge i progetti di lingue artificiali e gli esercizi di linguistica fittizia come lontani antesignani della «finzione critica». Il percorso proposto conferma che la frontiera che separa la costruzione di lingue artificiali (con metodo scientifico) da quelle apertamente immaginarie (con metodo e scopo poetici), è più ambigua di quanto possa

sembrare a prima vista, e che persino l'intenzione dell'autore è un criterio distintivo quando meno vago. In effetti, su questa conclusione approfondiscono le primer tre sottosezioni del secondo capitolo —«La questione della realtà come linguaggio»—, favorendo la transizione del nostro studio verso contesti più vicini a quello degli autori in questione e offrendo un primo approccio ai legami tra filosofia, neuropsicologia e letteratura, focalizzato principalmente su casi e processi di interpretazione *deviata* del mondo.

Questi casi, come quelli attribuibili al soggetto schizoide, sarebbero equivalenti alla figurazione di procedimenti letterari come la riscrittura. Ai fini di analizzare questa equivalenza e la sua natura operativa di fronte a una migliore comprensione di alcuni fenomeni letterari contemporanei, associati, a loro volta, al contesto sociale, economico e politico, abbiamo dovuto proporre una storia sintetica che collega prospettive diverse sul linguaggio rispetto alla storia della cultura, la filosofia del linguaggio, la linguistica e la teoria letteraria, ponendo un primo collegamento con i progetti letterari di Borges e Vila-Matas. In questo secondo capitolo, la trasformazione ermeneutica della filosofia moderna e le implicazioni della cosiddetta «svolta linguistica» sulle modalità di ricezione e creazione di testi letterari sono state studiate in modo approfondito. Accettando come ipotesi di lavoro la nozione di mondo costruito dalla nostra rete di significati, è così che l'inesorabile cessione dell'epistemologia a favore dell'ermeneutica è ammessa; un passo che, come abbiamo visto, ci condanna al circolo erratico dell'interpretazione e promuove forme di creazione letteraria vicine al funzionamento del discorso critico. Allo stesso modo, in queste sezioni sono state revisionate le diverse chiavi del pensiero moderno e contemporaneo che intuiscono una certa omologia strutturale tra il linguaggio e il mondo, prestando particolare attenzione all'operabilità del concetto di *Testo* (Barthes, 1971) per descrivere entrambe realtà complesse e quindi far avanzare le basi teoriche della nozione di «esistenzialismo testuale» (Cervera Salinas, 2017b).

Nel terzo capitolo, il rapporto tra questi approcci teorici o speculativi e l'evoluzione delle forme artistiche e letterarie contemporanee è stato studiato criticamente, proponendo un percorso ragionato sulla crisi del contratto mimetico, l'estetica del silenzio e la poetica della riscrittura in risposta alle domande di ordine ontologico ed epistemologico studiate nei primi due capitoli. La storia delle

idee e la filosofia del linguaggio, così come la teoria e la critica letteraria, si sono unite in questa sezione per fondare la revisione di alcuni concetti chiave, come *originalità*, *scrittura* e *interpretazione*.

Alla luce di ciò che è stato studiato nelle sezioni precedenti, il quarto e ultimo capitolo —«La finzione critica come punto di fuga»— è imperniato sull'articolazione di una determinazione degli attributi, una tipologia e una definizione della «finzione critica», dopo l'analisi di una serie di opere particolarmente rappresentative. In questo capitolo nucleare l'essenza di ciò che è stato studiato finora è stata distillata, e ciò è dovuto in particolare alla connessione inedita che è stata stabilita tra «esistenzialismo testuale» e «finzione critica», che viene sostenuta da una proposta selettiva e critica di una antologia testuale che include le opere più importanti di Enrique Vila-Matas nel suo rapporto con il genere studiato: *Perder teorías* (2010), *Chet Baker piensa en su arte* (2011), *Marienbad eléctrico* (2015) e *Bastian Schneider* (2017), oltre al racconto pioneristico «La gloria solitaria», raccolto in *Esploratori dell'abisso* (2007), e i suoi ultimi due romanzi: *Mac y su contratiempo* (2017) ed *Esta bruma insensata* (2019). Vicino ad una ermeneutica e una semiotica generali, l'esistenzialismo testuale facilita la comprensione di un modo di relazionarsi con la realtà assimilabile a quello della critica letteraria, quindi questo *corpus* ben preciso è stato analizzato dopo un'analisi più ampia, precedentemente operata su quei testi di Borges e Vila-Matas che mantengono uno stretto legame con la nozione di esistenzialismo testuale.

In altre parole, in questo quarto capitolo, gli sforzi si sono concentrati sul commento alle opere di Borges «L'accostamento ad Almotasim», «La memoria di Shakespeare» e «L'immortale» tra gli altri testi complementari la cui analisi ha adempiuto alla funzione di riesaminare l'immagine del fiume di Eraclito come metafora dell'identità personale —celebrata dagli studi borgesiani di Guillermo Sucre (1967)— nella sua analogia con l'interpretazione letteraria e l'identità del testo. D'altra parte, l'esistenzialismo testuale di Vila-Matas è stato specificamente studiato nei suoi romanzi *Doctor Pasavento* (2005), *Dublinesca* (2010) e *Kassel no invita a la lógica* (2014). L'analisi di questa opera, ma da una prospettiva diversa, è stata utilizzata nel primo capitolo della nostra tesi per introdurre il carattere performativo della scrittura vilamatiana.

Sebbene, come è stato detto prima, la crisi contemporanea del linguaggio partecipa di un processo la cui archeologia può essere fatta risalire ai pilastri della cultura occidentale, la nostra ricerca conferma che è stata acuita in tempi contemporanei. Pertanto, va notato che la letteratura è stata particolarmente sensibile a questo processo, e lo sviluppo di forme metadiscursive, speculative, autoriflessive e autoreferenziali —caratteristiche di quell'amalgama di teorie sociali, politiche e culturali che chiamiamo postmodernità (Oñoro, 2007)— ne è una prova affidabile. Lungo un periodo che va da metà del diciannovesimo secolo e continua con un impulso più moderato fino ai nostri giorni, la finzione narrativa ha rivelato la natura problematica del linguaggio attraverso la consapevolezza radicale dei propri limiti come forma di rappresentazione mimetica della realtà. La scrittura diventa particolarmente autocosciente per esplorare il proprio potenziale come mezzo espressivo, riflette sui suoi limiti e anche sulle sue condizioni di possibilità, e in questo percorso modella nuovi generi che sono allo stesso tempo l'esperimento e il suo risultato, come la «finzione critica».

Questa nascita è la festa nel centro del vuoto. Il dizionario accademico ci dice che, tra le altre cose, una festa è un «atto o insieme di atti organizzati per il divertimento o il godimento di una comunità». Quindi, può esserci una festa in cui non c'è nessuno? Il poeta argentino Roberto Juarroz disegna questa immagine *impossibile* nella sua dodicesima poesia verticale, proponendo una festa solitaria nel cui centro è il vuoto, ma in quel vuoto —in quel centro— c'è un'altra festa. Come nella nostra sottosezione 3.2. «I modi di esistere di un silenzio», nel verso di Juarroz convergono la *mise en abîme* e l'aporia, un procedimento narrativo e un problema logico. Dopo aver attraversato alcuni dei momenti più complessi e agitati della storia recente del nostro pensiero e della nostra letteratura, sembrerebbe improbabile che un versetto possa racchiudere la chiave e le ragioni più profonde di questa indagine. Tuttavia lo è. In solitudine ci può essere la celebrazione, ma non la festa. Questa, come il lavoro letterario, ha bisogno di almeno un ospite —il lettore— per dargli un senso e renderlo un'esperienza; un'esperienza estetica. Invece di distrarci da una nota *contradictio in terminis*, come quella del silenzio letterario, in queste pagine è stata studiata una forma letteraria in cui l'interpretazione espressiva, come una specie di poetica ermeneutica, assume il suo ruolo guida nella costruzione di i testi Perché ciò

avvenga, tuttavia, è necessario aver sperimentato il limite della referenzialità; un limite che costringe il testo a ripiegarsi su se stesso in un insieme di autoreferenzialità immaginaria e immaginazione dell'autoreferenzialità. Non è così tanto che, come in alcuni testi modernisti, il piano del significante diventa autonomo rispetto al significato, causando un corto circuito di comunicazione e rappresentazione, ma che la «finzione critica», attraverso la piega delle sue trame, provoca un gioco di specchi che attivano e annullano allo stesso tempo i mezzi dell'aporia. Dopo tutto, si tratta di scrivere l'impossibilità di scrivere.

Non sorprende che il titolo di questa tesi invochi i pilastri tematici che lo supportano e che sono serviti a organizzare le diverse sezioni del nostro lavoro. Secondo la struttura che abbiamo deciso di implementare, i primi tre capitoli sono serviti a mappare i fattori storici, filosofici ed estetici che partecipano all'idea moderna di una crisi del linguaggio poetico, mentre il quarto è servito a finire di tracciare il collegamento tra teoria e pratica, e quindi a comprendere le risonanze di questa crisi nelle opere narrative di Borges e Vila-Matas. Quindi, è stato necessario ricorrere al *topos* dei limiti del linguaggio, poiché, se il linguaggio è limitato, lo è anche la creatività poetica —il più alto uso che ne facciamo. La coscienza dell'*esaurimento*, per dirla nei termini controversi di John Barth (1967), promuove il fenomeno —in un certo senso, solipsista— della metafinzione: finzione nella finzione, letteratura sulla letteratura. Ma, come abbiamo visto, la «finzione critica» è una *meta-fiction* e allo stesso tempo si rivela come qualcos'altro, con le sue caratteristiche distintive. La consapevolezza dell'esaurimento provoca anche l'interrogazione sui concetti di *originalità*, *creatività*, *innovazione* e *autorialità*. Lo scrittore ha due opzioni: rinunciare alla scrittura o riesaminare questi concetti, da cui deriva una nuova idea di «scrittura non originale» (Goldsmith, 2015), alla cui sfera sono collegate la poetica della riscrittura e lo spostamento dei contesti come una forma di creazione. Ovviamente, pensiamo a «Pierre Menard, autor del Quijote», ma anche a tutte quelle citazioni spostate, apocrife e modificate che, come figure sintattiche, partecipano alla costruzione dei testi vilamatiani.

Quindi, cosa significa creare? Produrre cose nuove? La nozione di riscrittura emerge fortemente a metà del secolo scorso, supportata, come abbiamo visto, nello sviluppo dell'ermeneutica filosofica e nelle teorie della lettura e

dell'indeterminatezza del significato. «Tutto è stato detto», si dice in l'Ecclesiaste 12:13; allora basta dirlo in un altro modo, in un altro momento, in un altro posto, con un altro nome. Se il linguaggio e il pensiero sono inseparabili, quando diciamo che la finzione inizia dove finisce la conoscenza, diciamo anche che la finzione brilla con più grande vigore ed energia contro i limiti del linguaggio («Nel centro del vuoto c'è un'altra festa»): la crisi —del linguaggio— arricchisce così la creatività letteraria. Ancora una volta utilizziamo la risorsa dell'omologia per avvertire che, poiché il linguaggio verbale opera da un numero limitato di elementi, la scrittura letteraria deve accettare che creare è combinare/ricreare da un sistema limitato e arbitrario. È chiara cosò la necessità di raggiungere teoricamente la crisi del linguaggio e la sua rappresentazione letteraria per articolare questi «nuovi» concetti, nati dalla morte del significato (la festa vuota) e dalla sua risurrezione: un'altra festa.

Se il linguaggio è imperfetto e la realtà, intesa come costruzione linguistica, lo è anche, il *trattamento letterario* —con/nel linguaggio— di quella realtà non sarà meno imperfetto, incompiuto, parziale o provvisorio. Come è stato chiarito nel corso della ricerca, il termine *imperfessione* viene qui utilizzato in senso limitato, facendo riferimento alla percezione che in un dato momento si può avere di una realtà imprecisa o incerta. Insistiamo sul fatto che si tratta di una percezione perché, come si può dedurre dalle principali teorie studiate, il fatto di attribuire una natura linguistica al soggetto e al mondo ci impedirebbe di collocare qualsiasi cosa al di fuori del linguaggio. Dunque: la lingua non può essere imperfetta perché tutto è linguaggio e nulla ne viene escluso. Detto questo, si dovrebbe chiarire, ancora una volta, che la nostra ricerca non asseconda il costruttivismo verbalista radicale, ma ammette un'importanza capitale nel fatto che il modo principale in cui possiamo relazionarci con il mondo, con gli altri e persino con noi stessi è il linguaggio.

Da questo punto di vista, si conferma che il realismo letterario come forma di totalità non esiste, ma è convenzionale e arbitrario come qualsiasi altra forma di rappresentazione artistica. Le produzioni derivate da questo trattamento letterario della realtà hanno un significato aperto e con varie possibilità interpretative, quindi la critica letteraria, come forma di conoscenza, è parziale ed *storica*. In termini generali, ogni critica ha qualcosa di creativo, di finzione, ma la

«finzione critica» porta questo fatto all'estremo deliberatamente e con preoccupazioni prevalentemente estetiche.

Una volta confermata la struttura logica dei primi tre capitoli, vogliamo ricorrere di nuovo alla figura concettuale del circolo ermeneutico di Gadamer (1960) per esporre sinteticamente la rotta del nostro ragionamento:

La presunzione d'imperfezione del linguaggio (Cap. 1 «La questione del linguaggio come problema») promuove l'emergere di forme di scetticismo che, convergendo con alcune delle teorie moderne che collegano il linguaggio e il pensiero, portano a una comprensione linguistica della realtà —di conseguenza imperfetta. Se l'unico modo in cui possiamo accedere alla realtà è *attraverso* il ragionamento verbale, alla fine diremo che possiamo accedere alla realtà solo *nel* linguaggio, non attraverso la sua mediazione. Quindi, la realtà viene identificata con il linguaggio, sebbene non nel modo fantasioso e radicale criticato da autori come Umberto Eco (2002). Senza ammettere che la realtà è solo un'entità linguistica, è utile e pertinente affermare che, se il nostro unico modo di accedervi è nel linguaggio, la realtà sarà —per noi— una costruzione verbale (Cap. 2. «La questione di realtà come lingua»).

Ammesse la problematicità del linguaggio, la natura linguistica della *realtà* e la sua apparente omologia, ne consegue che la realtà stessa è imperfetta, il che significa, replicando il ragionamento precedente, che il *nostro modo* di accedere e di relazionarsi con esso è imperfetto (Cap. 3. «La questione della realtà come problema»). In questo senso, qualsiasi tentativo di rappresentare quella realtà — in questo caso, attraverso la rappresentazione letteraria— così come il prodotto risultante da quella rappresentazione, cioè il testo letterario, condividerà quella *qualità*. Qui il cerchio ruota a una velocità vertiginosa, poiché la ricezione e l'interpretazione del testo da parte del lettore è considerata, da questa prospettiva, un processo incompiuto, un'approssimazione, la cui forma scritta più elaborata si presenta nelle diverse manifestazioni del testo critico. Questo cerchio è immanente e estraneo alle circostanze. Quando, dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, viene generata una consapevolezza riguardo a questo cerchio, lo scrittore genera autocoscienza e rende il cerchio stesso l'oggetto della sua rappresentazione. Come concluso da questa ricerca, la

«finzione critica» è il modo più raffinato di rappresentare il funzionamento di questo circolo.

In definitiva, i testi analizzati nel quarto capitolo condensano le caratteristiche distintive della «finzione critica» come figurazione del esistenzialismo testuale, che, naturalmente, sono anche dispersi in quegli altri testi più estesi in cui generalmente vivono insieme con le modalità del romanzo convenzionale. Come abbiamo indicato sopra, i testi raggruppati dietro l'etichetta di «finzione critica» non sono solo testi metaletterari, ma soddisfano almeno queste tre caratteristiche: libertà immaginativa, convenzioni formali del saggio e funzionalità della critica letteraria. In altre parole: può trattarsi di un testo finzionale che condivide con il testo critico non solo un insieme di caratteristiche formali, ma anche il suo scopo, quindi anche se è un racconto o un romanzo contribuiscono ad approfondire la conoscenza di un particolare aspetto del campo letterario.

Queste sono le sei caratteristiche distintive con cui si può distinguere la «finzione critica» dalle altre espressioni metaletterarie, tra cui la biofiction e la metafiction storiografica:

1. I testi di «finzione critica» contribuiscono ad ampliare e approfondire la tradizione interpretativa di un autore, un testo o una serie di testi.
2. I testi di «finzione critica» valutano i testi che criticano e generano gusto, opinione e significato su di essi.
3. Quando non elaborano l'esegesi di un autore, un testo o una serie di testi in particolare, i testi di «finzione critica» forniscono una preziosa riflessione teorica che può essere estrapolata per leggere ad altri autori, testi o serie di testi. In questi casi, la «finzione critica» rende esplicito il suo stretto legame con la teoria letteraria.
4. Nella maggior parte dei casi, il lavoro critico di questi testi implica un esercizio di autocritica che consente di ampliare e approfondire la tradizione interpretativa sull'autore stesso o sul testo stesso; valutarli; e persino estrapolare i loro giudizi per leggere altri autori, testi o serie di testi.

5. Attraverso procedimenti intertestuali, i testi di «finzione critica» vengono aperti ad altri testi. Generalmente non sono autosufficienti, ma generano collegamenti ad altre letture.
6. Nei testi di «finzione critica» il valore estetico o artistico-letterario prevale sempre sul valore critico e teorico.

Come qualsiasi altro genere letterario, la «finzione critica» può verificarsi in coesistenza con altri generi e modelli narrativi, dal momento che questi possono relazionarsi e *contaminarsi* a vicenda per associazione e combinazione in diverse fasi della costruzione del testo. Questo rende la sua presenza rintracciabile in uno spettro molto ampio e variegato di opere e persino autori. In questa tesi è stato reso esplicito come le caratteristiche della «finzione critica» si manifestino precisamente in numerosi testi di Borges e Vila-Matas. Alcuni di essi sono stati studiati nella loro relazione trasversale con altri argomenti e procedure di particolare rilevanza per questa tesi, come il problema del linguaggio, la costruzione linguistica dell'identità, il rapporto tra intertestualità e cosmopolitismo, l'arte della citazione, l'appropriazione o l'esistenzialismo testuale. Alla confluenza di queste molte facce sorge la struttura cinetica e poliedrica della «finzione critica».

L'identificazione, l'indagine e la definizione degli attributi di questo genere sono servite a chiarire le somiglianze e le differenze che ci consentono di studiare insieme la poetica di Borges e Vila-Matas. Alla luce delle letture critiche fatte si conferma che entrambi gli autori partecipano a una tradizione particolare, ancora in vigore e nel processo di sviluppo, che privilegia il valore letterario, però non esclusivisticamente, ma, al contrario, avendo compreso sotto la sua protezione qualsiasi concezione etica o politica. La nozione di «esistenzialismo testuale» pone il letterario o testuale al di sopra di ogni verità trascendente o verificabile, consentendo di analizzare le applicazioni della dualità ibrida «finzione critica» nell'opera di questi autori. Sia Borges che Vila-Matas affrontano il mondo come una realtà fatta di segni, quindi vivere —sperimentare il mondo— è a priori un'attività ermeneutica e critica, come abbiamo visto nello studio del trattamento testuale dello spazio che Vila-Matas offre in alcuni dei suoi romanzi.

Quindi, se la lettura è pensata come una attività creativa —dato che è interminabile e mobile— ne consegue che la sperimentazione del mondo è per loro una forma particolare di scrittura. Lo sviluppo di un nuovo concetto di *originalità*, basato sul gioco dialettico tra ripetizione e differenza sotto le forme di riscrittura e combinazione, è un comune denominatore nella poetica di questi autori. Infatti, è stata dimostrata l'utilità di leggere Vila-Matas *da* Borges, cioè dalle conclusioni tratte dalla lettura del primo, poiché è stato possibile confermare il legame intertestuale al di là delle citazioni esplicite, i presupposti e la lettura di luoghi comuni. L'influenza di Borges nell'opera di Vila-Matas si è rivelata indiscutibile e preziosa. Allo stesso modo, va notato che aver letto anche Borges *da* Vila-Matas ha permesso di gettare una nuova luce sul lavoro dell'autore argentino, rivedendo e recuperando alcuni dei suoi postulati estetici per comprendere più a fondo la validità della sua poetica nelle lettere contemporanee e attuali. Questo esercizio critico ha le sue radici nella teoria borgesiana della creazione di precursori e —estrapolando la figura narratologica della *prolepsi*— si può affermare che la bidirezionalità delle analisi proposte ha permesso la verifica, nei dispositivi narrativi di Vila-Matas, di un punto di arrivo per le programma letterario del maestro argentino.

Tuttavia, si dovrebbe anche concludere che il carattere genuino di entrambi gli autori li confronta in altri aspetti, ugualmente importanti. Sebbene la natura d'avanguardia di questi due scrittori sia innegabile, ci sono profonde differenze nel loro modo di comprendere il fenomeno e accettarlo nella loro poetica. Mentre il «primo Borges» può essere considerato un attore dell'avanguardia storica per la sua partecipazione al movimento ultraista —che in seguito ha ripudiato— Vila-Matas è piuttosto un continuatore e un modificatore della continuazione e della modifica che, per a loro volta, questi movimenti vissero nella seconda metà del XX secolo. Ciò nonostante, non è il contributo di Borges all'ultraismo che è trascorso come un «modo di fare» sovversivo o particolarmente innovativo, poiché la tendenza d'avanguardia in Borges non è tanto dovuta a una pratica della scrittura, ma a un modo irreverente di leggere (Piglia, 2014). Vila-Matas, d'altra parte, non solo tematizza la sua ammirazione per i diversi movimenti e autori d'avanguardia, ma applica anche formalmente alcune delle sue risorse più celebri, che gli consentono di mettere in relazione i suoi testi con il dadaismo, il

surrealismo francese, il gruppo sperimentale OuLiPo, il Concettualismo o appropriazionismo neoavanguardista degli anni ottanta.

Un altro aspetto che distingue la letteratura di entrambi gli autori è la natura del segno a cui si riferiscono i loro testi. Mentre la referenzialità del poeta argentino è eminentemente letterario-filosofica, Vila-Matas amplia la portata verso i segni artistici e spaziali, il che ha reso possibile nella nostra ricerca una distinzione teorica tra il segno verbale e un segno di carattere più generale. In questo senso, Vila-Matas, in particolare con alcuni dei suoi ultimi lavori, ha espanso l'orizzonte del suo lavoro verso il campo delle arti visive, curando mostre e partecipando direttamente o indirettamente a installazioni e *performance*. Questo fatto ci ha permesso di considerare le sue ultime opere alla luce del concetto di «letteratura espansa» (Pato, 2012), proiettando una delle linee di fuga da questa tesi che, senza dubbio, meritano maggiore attenzione in futuro, dato che queste opere sollevano domande particolarmente stimolanti per la critica. Alcuni di essi sono: a che tipo di critica si rivolgono queste opere? La critica letteraria convenzionale può affrontare l'analisi, la compressione e la valutazione di queste opere multimediali e multidimensionali? Se artisti plastici, musicisti, scrittori e *performers* partecipano alla produzione di un'installazione, o in un ipertesto lo fanno programmatori di computer, scrittori e grafici, con quali strumenti possiamo intraprendere il nostro approccio al testo? C'è forse bisogno di una «critica espansa»?

Come già sottolineato da Todorov (1991: 130), qualsiasi studio critico sarà sempre incompleto, quindi queste pagine finali possono anche essere usate per indicare brevemente alcuni dei possibili argomenti di ricerca in sospeso che sono importanti per formare, insieme ai nuovi studi che potrebbero essere realizzati in futuro, un *corpus* di conoscenza più completa dell'area di studio. Pertanto, oltre a rispondere alle problematiche che deve affrontare *l'espansione* del dominio letterario nella scrittura di autori come Vila-Matas, sarebbe conveniente, una volta definiti e stabiliti i parametri essenziali della «finzione critica», espandere il repertorio delle opere analizzate, tenendo conto di importanti precursori come Julio Torri, Macedonio Fernández, Alfonso Reyes, Salvador Elizondo, Alejandro Rossi, Octavio Paz, Julio Ramón Ribeyro o Sergio Pitol, e ai successori del calibro di Sergio Chejfec, Reinaldo Laddaga, Agustín Fernández Mallo, César

Aira, Vicente Luis Mora, Carlos Fonseca, Miguel Ángel Hernández, Andrea Valdés, Jorge Carrión o Valeria Luiselli. Allo stesso modo, sarebbe possibile estendere il *corpus* ad altre letterature per vedere se, oltre a un fenomeno transatlantico e transnazionale, come è stato dimostrato, questa è una tendenza translinguistica. Per fare questo, sarebbe utile investigare il lavoro dello scrittore britannico Tom McCarthy, del portoghese Gonçalo M. Tavares o dell'americano Teju Cole, tra molti altri.

Se l'alba della modernità ha sdoppiato la figura dello scrittore in creatore e critico della propria opera, la citazione, la recensione, la nota bibliografica o la conferenza sono modalità e modulazioni di una «finzione critica» che funziona come una metafora epistemologica. Questo tipo di scrittura ibrida simboleggia ciò che la Biblioteca e l'Enciclopedia erano per Borges, e ai quali autori come Piglia e Vila-Matas avrebbero aggiunto, rispettivamente, lo Stato o Internet: la sostituzione del mondo con le loro rappresentazioni e simulazioni. Visto il mondo come un costrutto semiotico o discorsivo, di cui la tradizione letteraria è l'espressione più complessa e raffinata, le parole possono riferirsi solo ad altre parole, qualsiasi testo è paratesto e qualsiasi atto di scrittura riscrive, traduce, commenta o critica. Non a caso, Eagleton (1998) sostiene che le società «riscrivono», anche se inconsciamente, tutte le opere che leggono. Quindi, leggere —in un senso meno figurato di quanto sembri— equivale a scrivere, o meglio: a riscrivere. Sebbene sia ricorrente parlare della natura metaletteraria della letteratura di Borges e Vila-Matas, in questa tesi abbiamo cercato di evitare di proteggerci dopo il conforto e la convenzione di un concetto così eroso per cercare di indagare su un problema estetico che trascende il semplice gioco e risponde ai bisogni di un tempo che ha dato alla letteratura troppe volte per morta, invitando il dialogo su quella forma di vita letteraria in cui trasgressione e letteratura condividono ancora lo stesso percorso: la «finzione critica».

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas

AA. VV. (1964): *Jorge Luis Borges, L'Herne*, número especial monográfico.

————— (1979): *Le mythe de la langue universelle*, *Critique*, 387-388, número especial monográfico.

————— (1992): *Homenaje a Jorge Luis Borges*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, número especial monográfico, 505-507.

————— (1999): *Muertes y porvenir de la novela*, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 634, número especial monográfico.

————— (2008): *Dossier Enrique Vila-Matas, Quimera*. *Revista de Literatura*, 295, número especial monográfico.

————— (2018): *Vila-Matas, escritor de fronteras*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo 2018, número especial monográfico.

————— (2018): *Vila-Matas transatlántico, Pasavento*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 6 (2), número especial monográfico.

ABÓS, A. (2017): *Xul Solar. Pintor del misterio*. Buenos Aires: Sudamericana.

ABRAMS, M. H. (1953): *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

ADAMS, M. (2011): *From Elvish to Klingon. Exploring Invented Languages*. Nueva York: Oxford University Press.

ADORNO, Th. W. (1962): «El ensayo como forma», en Id., *Notas de Literatura*. Madrid: Ariel. Trad. de M. Sacristán.

————— (1975): *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus. Trad. de J. M.^a Ripalda.

ADRIAENSEN, B. y MAARTEN S. (2011): «Le mythe et la réalité: le Prix International des Éditeurs et la réception de l'oeuvre de Jorge Luis Borges», *Les Lettres romanes*, 65 (3-4), 355-74.

- ADSUAR FERNÁNDEZ, M.^a D. (2009): *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*. Murcia: Editum.
- ADSUAR FERNÁNDEZ, M.^a D., HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.^a B., CERVERA SALINAS, V., (coords.) (2005): *El ensayo como género literario*. Murcia: Editum.
- AGAMBEN, G. (1992): *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi.
- (2005): *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama. Trad. de E. Dobry.
- (2008): *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.
- AIRA, C. (1983): *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (2003): *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- (2012): *El congreso de literatura*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2015): *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2018): *Prins*. Barcelona: Literatura Random House.
- AIZENBERG, E. (1984): *The Aleph Weaver. Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges*. Potomac: Scripta Humanistica.
- (1997): «Postmodern or Post-Auschwitz. Borges and the Limits of Representation», *Variaciones Borges*, 3, 141-52.
- ALAZRAKI, J. (1971): «Kabbalistic Traits in Borges' Narration», *Studies in Short Fiction*, 3 (1), 78-92.
- (1972a): «Borges and the Kabbalah», *Tri-Quarterly*, 25, 240-67.
- (1972b): «'El Golem' de J. L. Borges», en G. Sobejano y R. Pincus Siglele (coords.), *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*. Madrid: Gredos, 9-19.

- (ed.) (1976): *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- (1977): *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos.
- (1979): «Para una poética del silencio», *Homenaje a Octavio Paz, Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345, 157-84, número especial monográfico.
- (1983a): *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos.
- (1983b): *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- (1988): *Borges and the Kabbalah. And other essays on his Fiction and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1999): «Reflexiones sobre la recepción de la obra de Borges en los EE.UU.», en A. De Toro y F. De Toro (coords.), *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario. Vol. 1 (Retrospectiva, presente, futuro)*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 337-56.
- ALIGHIERI, D. (1921): *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Latium. Trad. de B. Mitre.
- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALLOTT, R. (1994): «Motor Theory of Language Origins: The Diversity of Languages», en J. Wind, A. Jonker, R. Allott y L. Rolfe, *Studies in Language Origin*, vol. 3. Amsterdam: John Benjamins, 125-60.
- ALMEIDA, I. (2004): «De Borges a Schopenhauer», *Variaciones Borges*, 17, 103-41.
- ALSINA CLOTA, K. (1989): *El Neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*. Barcelona: Anthropos.

- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, C. J. (2010): «La relación entre lenguaje y pensamiento de Vigotsky en el desarrollo de la psicolingüística moderna», *RLA. Revista de lingüística teórica y aplicada*, 48 (2), 13-32.
- ANCET, J. (1995): «El ver y el no ver: apuntes para una poética», en T. Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 143-55.
- ANDACHT, F. (1999): «Semiosis y teleología en algunos relatos de J. L. Borges: un encuentro no fortuito entre Borges y Peirce, dos maestros de los signos del final», en A. De Toro y F. De Toro (coords.), *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario. Vol. 1 (Retrospectiva, presente, futuro)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 103-28.
- ANDERSON F. Th. (2006): *Everything in its Place. The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- ANDERSON IMBERT, E. (1984): *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza Universidad.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. y CASAS, A. (eds.) (2007): *Enrique Vila-Matas. Cuadernos de Narrativa*. Neuchatel: Universidad de Neuchatel, Arco Libros.
- ANÓNIMO [Pedro Bermudo] (1653): *Arithmeticus nomenclator mundi omnes nationes ad linguarum et sermonis unitatem invitans*. Roma.
- ANTELO, R. (2008): *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- APARICIO MAYDEU, J. (2009): «La sedición de los géneros en el siglo XX (o “novela” o todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo», *Ínsula*, 754, 9-13.
- (2013): *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza.
- ARANA, J. (1994): *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: Eunsá.
- (1998): «El panteísmo de Borges», *Variaciones Borges*, 6, 171-88.

- ARANA, J. R. (2016): *Historia de la hermenéutica griega*. Madrid: UNED-Dykinson. Introd. de T. Oñate y Zubía.
- ARANDA SILVA, A. (2017): *La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas: la crítica de un escritor*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- ARCO, A. (2017): «Entrevista a Enrique Vila-Matas», *La Verdad*, 31 octubre de 2017. En línea: <http://www.laverdad.es/culturas/libros/gobiernen-puedo-optimista-20171029003831-ntvo.html> [08/07/2017].
- ARISTÓTELES (1986): *Obras*. Madrid: Aguilar. Trad. del griego, estudio preliminar, preámbulo y notas de F. de P. Samaranch.
- ARMIJOS, A. (2016): «Jugar con un lenguaje verbal en el espacio plástico: Xul Solar, la pintura y las lenguas inventadas», *Index*, 1, 10-6.
- ARNALDO, J. (ed.) (2014): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- ARTAUD, A. (2001): *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa. Trad. de E. Alonso y F. Abelenda.
- ARREOLA, J. J. (1949): *Varia invención*. México: Tezontle.
- (1952): *Confabulario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- APEL, K. O. (1995): *La transformación de la filosofía*. 2 vols. Madrid: Taurus. Trad. de A. Cortina, J. Chamorro y J. Conil.
- AST, G. A. F. (1808): *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*. Landshut: Jos. Thomann.
- AUERBACH, (2014): *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura universal*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. Trad. de I. Villanueva y E. Imaz.
- AUGIERI, A. C. (ed.) (1994): *La retorica del silencio*. Lecce: Milella.
- AULLÓN DE HARO, P. (1992): *Teoría del Ensayo*. Madrid: Verbum.

- (1997): «El Ensayo y Adorno», en V. Jarque (ed.), *Modelos de Crítica: la Escuela de Frankfurt*, Madrid: Verbum, 169-80.
- (2004): «Las categorizaciones estético-literarias de *dimensión*: géneo/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos», *Analecta Malacitana*, 1 (XXVII), 7-31
- (2005): «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros», en M.^a D. Adsuar Fernández, M.^a Hernández González y V. Cervera Salinas, (coords.), *El ensayo como género literario*. Murcia: Editum, 13-24.
- AURELL, J. (2004): «Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente», *RILCE*, 20 (1), 1-16.
- AUSTER, P. (1985). *City of Glass*. Nueva York: Sun & Moon Press.
- (1996): *Leviatán*. Barcelona: Anagrama Trad. de M. De Juan.
- (2006): *The New York Trilogy*. Nueva York: Penguin.
- (2009): *Invisible*. Barcelona: Anagrama. Trad. de B. Gómez Ibáñez.
- AUSTIN, J. L. (1962): *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- ARENS, H. (1976): *La lingüística: sus textos y evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Gredos.
- AYALA, F. (1971): *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Barcelona: Seix Barral. Introd. de J. C. Mainer.
- AYER, A. J. (1946): *Language, Truth and Logic*. Londres: Gollancz.
- (1959): *Logical Positivism*. Nueva York: Free Press.
- AZNAR PÉREZ, M. (2013a): «La *Teoría del Túnel* en los cuentos de Julio Cortázar: Humanismo mágico y heroico», *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 1, 102-19.

- (2013b): «Cuento y poetismo en Julio Cortázar: La vida en el texto o una 'poética de la existencia'», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 11 (11), 16-34.
- (2014): «Orfeo decapitado. La imposibilidad de la escritura de Lord Chandos a Morelli», *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 13, 38-59.
- (2015): «El niño centenario: notas sobre infancia, fantasía y surrealismo en Julio Cortázar», *Cartaphilus. Revistas de investigación y crítica estética*, 13, 15-29.
- (2016a): «El anuncio de una muerte crónica: Gabriel García Márquez y la deconstrucción de una novela», en R. M.^a Grillo (ed.), *La letteratura ispanoamericana e il Nobel*. Salerno/Milano: Oèdipus, 244-54.
- (2016b): «Julio Cortázar, hijo de su tiempo: notas sobre el contexto histórico-cultural de su poética», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 14, 1-16.
- (2016c): «*One and Three Chairs*: la estética del comentario en dos autores anómalos: Giorgio Manganelli y Enrique Vila-Matas», *Journal of Artistic Creation and Literary Research (JACLR)*, 4 (1), 1-8.
- (2016d): «De palabras y huellas: paralelismo y subversión de los procesos de investigación criminal y de lectura en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño», en F. Aparicio Nevado (ed.), *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea*. Alsace: ILLE, 313-24.
- (2016e): «Inefabilidad y sugerencia en dos flores enfermizas: *Correspondances* y *La Beauté*, de Charles Baudelaire», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 31 (2), 227-39.
- (2016f): «La necesaria invención del sentido: de Si esto es un hombre a El hijo de Saúl», *Revista de Filología Románica*, 33, número especial monográfico: *Reflejos de la Segunda Guerra Mundial en la literatura y en las artes I*, 35-45.

- (2017a): «'Yo soy el límite': Identidad y disfunción del lenguaje en *Amras*, de Thomas Bernhard», *Revista de Filología Alemana*, 25, 77-91.
- (2017b): «La semiosis diferida del texto: indeterminación literaria y posibilidades de transgresión», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), 6 (11), 191-201.
- (2018a): «Cosmopolitismo e intertextualidad: El factor Borges en la poética de Enrique Vila-Matas», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, número especial monográfico: *Vila-Matas transatlántico*, 6 (2), 327-42.
- (2018b): «La felicidad del lector inconformista [Prólogo]», en E. Vila-Matas, *Impón tu suerte*. Madrid: Círculo de Tiza. 2ª ed. ampliada. Ed. y pról. de M. Aznar Pérez.
- (2018c): «Un arte general del signo: Imagen y escritura en las *cancellature* de Emilio Isgrò», *Escritura e Imagen*, 14, 9-14.
- (2018d): «La nota literaria ficticia como figuración del existencialismo textual», en A. Saura Clares y B. Guerrero Almagro (coords.), *El «infinito mapa» de Borges: miradas periféricas*. Madrid: Verbum, 191-206.
- AZNAR PÉREZ, M., BARBIER, E., PISONERO, L., ABRIL HERNÁNDEZ, A., HOČEVAR, L.
(2015): «The Tower of Jezik (A Hyperfiction)», en A. Karhio, L. Ramada Prieto y S. Rettberg (eds.), *The End(s) of Electronic Literature*. Bergen/Galway: ELMCIP, 188-9.
- AZORÍN [J. Martínez Ruiz] (1997): *La voluntad*. Madrid. Cátedra. Ed. de M.^a Martínez del Portal.
- (1956): «La novelística», en Id. *Escritores*. Madrid: Biblioteca Nueva, 265-69.
- (1959a): *Posdata*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- (1959b): *Pasos quedos*. Madrid: Escelier.

- (1962): *París*, en Id. *Obras completas. Vol VII*. Madrid. Aguilar.
- AZÚA, F. de (2002): *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Anagrama.
- BACON, F. (1852): *The Two Books of Francis Bacon: Of the Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human*, 1605. Londres: J. W. Parker and Son. Ed. Th. Markby. Ed. electrónica de Oxford University y Google.
- (2011): *La gran Restauración (Novum organum)*, 1620. Madrid: Tecnos. Trad. de M. A. Granada.
- BADIA, A., BLANC, A.-L., y GARCÍA, M. (coords.) (2013): *Géographies du vertige dans l'oeuvre d'Enrique Vila-Matas*. Perpignan: PUP.
- BAJTÍN, M. (1982): «El problema de los géneros discursivos», en Id., *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 248-93. Comp. de S. G. Bocharov. Trad. de T. Bubnova Gulaya.
- (2004): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1936. Trad. de T. Bubnova Gulaya.
- BAL, M. (1987): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra. Trad. de J. Franco.
- BALAKIAN, A. (1969): *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. Madrid: Guadarrama. Trad. de J. M. Velloso.
- BALDERSTON, D. (1993): *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham/Londres: Duke University Press.
- (2000): *Borges. Realidad y simulacro*. Buenos Aires: Biblos.
- (2013): «Fictions», en E. Williamson (ed.), *Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press. Col. «The Cambridge Companion to...», 110-22.
- BALL, H. (2005): *La huida del tiempo (un diario)*. Madrid: Acantilado. Trad. de R. Bravo de la Varga.

- (2011): *Crítica de la inteligencia alemana*. Madrid: Capitán Swing. Trad. de J. M. Pomares.
- (2015): *Cristianismo bizantino*. Madrid: Editorial Berenice. Trad. de F. González Viñas.
- BANFI, E. (ed.) (1999): *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*. Trento: Dipartimento di Scienza Filologiche e Storiche.
- BARBERÁ TOMÁS, D. (2007): «Borges y schopenhauer: Voluntad y escepticismo», *Renacimiento*, 55/58, 167-74.
- BARETTI, G. (1770): *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*. Londres: T. Davis, and L. Davis. En línea: <https://archive.org/details/journeyfromlondo02bareiala> [23/01/2018].
- BARJA, J. y JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (2007): *La hipótesis Babel*. Madrid: Abada.
- BARNES, J. (1996): «La vida, una maldita cosa detrás de la otra», *Clarín*, Núm. Especial: *Qué nos queda de Borges*. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Barnes.html> [13/03/2018].
- BARNEY, R. (2001): *Names and Nature in Plato's Cratylus*. Londres: Routledge.
- BARREIRO LEÓN, B. (2015): «Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad Surrealista», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 1 (7), 5-12. En línea: http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen07-1/articulos_01.htm. [02/03/2016].
- BARRENECHEA, A. M. ^a (1957). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. México: Colegio de México.
- (2002): «La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos», *Revista Iberoamericana*, 200 (LXVIII), 765-68.
- BARRERA, T. (1982): *La estructura de 'Abbadón el exterminador'*. Sevilla: CSIC y Universidad de Sevilla.

- (2005): «Sábado, balance de un luchador», en S. Sautier (ed.), *Sábado, símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, 41-53.
- (2006): *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Síntesis.
- BARTH, J. (1984a): «The Literature of Exhaustion», en Id., *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 62-76.
- (1984b): «The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction», en Id., *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 193-206.
- BARTHES, R. (1971): «De l'oeuvre au texte», *Revue d'Esthétique*, 3, 225-32.
- (1980): *S/Z*, 1970. Madrid: Siglo XXI. Trad. de N. Rosa.
- (1991): *El imperio de los signos*. Barcelona: Planeta. Trad. y prólogo de A. García Ortega.
- (1993): *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós. Trad. de R. Alcalde.
- (2002): *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. Trad. de C. Fernández Medrano.
- (2003): *Ensayos críticos*, 1964. Buenos Aires: Seix Barral. Trad. de C. Pujol.
- (2004): *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI. Trad. de J. Bianco.
- (2005): *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de Frances, 1978-1979 y 1979-1980*. México D. F.: Siglo XXI. Trad. de P. Willson. Pról. de B. Sarlo y N. Léger.
- (2007): *El placer del texto y Lección inaugural*, 1973. Madrid: Siglo XXI. Trad. de N. Rosa.
- (2012): *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI. Trad. de N. Rosa.

- BARTRA, R. (1991): «Identity and Wilderness. Ethnography and the History of an Imaginary Primitive Group», *Ethnologia Europaea*, 21 (2), 103-25.
- (1992): *El salvaje ante el espejo*. México D. F.: UNAM, Era.
- (1993): «Salvajismo, civilización y modernidad: la etnografía frente al mito», *Alteridades*, 3 (5), 35-50.
- (1997): *El salvaje artificial*. México D. F.: UNAM, Era.
- (2011): *El mito del salvaje*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BAUDELAIRE, Ch. (2003): *Obra poética completa. Texto bilingüe*. Madrid: Akal. Introd., trad. y notas de E. López Castellón.
- (2010): *Pequeños poemas en prosa o Le Spleen de Paris*. Madrid: Cátedra. Ed. y trad. de J. A. Millán Alba.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós. Trad. de A. Vicens y P. Rovira.
- (1985): «El éxtasis de la comunicación», en H. Foster (ed.), *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós, 196-97. Trad. de J. Fibla.
- BAUMAN, Z. (1999): *Modernidad líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. Trad. de M. Rosenberg y J. Arrambide Squirru.
- (2005): *Identidad: conversaciones con Benedetto Vecchi*. Madrid: Losada. Trad. de D. Sarasola.
- (2017): *Babel. Conversaciones con Ezio Mauro*. Madrid: Trotta. Trad. de J. M. Revuelta López.
- BAYÓN, F. (2007): «Freud y la crisis del lenguaje moderno en la Viena Fin de Siglo: Broch, Hofmannsthal, Kraus», *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXIII, 723, 135-54.
- BAZLEN, R. (2013): *Scritti: Il capitano di lungo corso, Note senza teto, Lettere editoriali, Lettere a Montale*. Milano: Adelphi. Ed. de R. Calasso.

- BAZTARRIKA, P. (2009): *Babel o barbarie. Una política lingüística legítima y eficaz para la convivencia*. Irún: Alberdania. Trad. de J. Giménez Bech. Prólogos de D. Crystal y P. M. Etxenike.
- BECERRA, E. (coord.) (2003): *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada.
- (2017): «La vanguardia como leyenda, el surrealismo como arsenal: las ficciones con poetas de Roberto Bolaño», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 46 (1), 361-71.
- BECKETT, S. (1992): *Nohow On: Company, Ill Seen, Ill Said, Worstward Ho*. Londres: Calder Publications.
- (2006): *El innombrable*. Madrid: Alianza/Lumen. Trad. de R. Santos Torroella.
- BELLATÍN, M. (2005): *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama.
- (2006): *Perros héroes*. Lima: Matalamanga.
- (2007): *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama.
- (2011): *Disecado*. Madrid: Sexto Piso.
- BELLEMIN-NÖEL, J. (1971): «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, 2, 103-18.
- BÉNABOU, M. (1986): *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. París: Hachette.
- BENDINGER, M.^a. C. G. (2004): *Xul Solar. Grafías plastiútiles*. Buenos Aires: Editor Elena Montero Lacasa de Povarché.
- BENEDETTI, M. (1991): *Las soledades de Babel*. Madrid: Visor.
- BENET, J. (1984): *La construcción de la Torre de Babel*. Madrid: Siruela.
- BENJAMIN, W. (1969): «The Image of Proust», en H. Arendt (ed.), *Illuminations. Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books. Trad. de H. Zohn.

- (1981): «Krisis des Romans: zu Döblins 'Berlin Alexanderplatz'», en Id., *Gesammelte Schriften (Kritiken und Rezensionen, III)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 230-36. Ed. de R. Tiedeman y H. Schwäppenhauser.
- (1989): *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus. Prólogo, trad. y notas de J. Aguirre.
- (2001): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, 1977. Madrid: Taurus. Introd. y selección de E. Subirats. Trad. de R. Blatt.
- (2012): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- BENSTOCK, S. (1983): «At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text», *PMLA*, 98 (2), 204-25.
- BENVENISTE, É. (2004): *Problemas de lingüística general II*, 1974. México D. F.: Siglo XXI. Trad. de J. Almela.
- (2007): *Problemas de lingüística general I*, 1966. México D. F.: Siglo XXI. Trad. de J. Almela.
- BENZAQUÉN, A. S. (2006): *Encounters with Wild Children: Temptation and Disappointment in the Study of Human Nature*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- BERG, E. H. (2006): «La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia», en D. Mesa Gancedo (ed.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 23-54.
- (2007): «Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec», *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, 32, 10-19.
- BERGFELDER, T., HARRIS, S. y STREET, S. (2007): *Film Architecture and the Transnational Imagination. Set Design in 1930s European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- BERGONZONI, G. (2016) : «Vila-Matas pense à son art: entre l'âme et la bête, entre la critique et le récit», en Y. Parisot y Ch. Pluvinet (coords.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- (2017a): *La préparation du roman contemporain: présence de Barthes et retour de l'auteur chez Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas et Henri Raczymow*. Tesis doctoral. Rennes: Université Rennes 2.
- (2017b): «Enrique Vila-Matas, entre legível e ilegível: uma poética em forma de ficção», *Remate de males*, 37 (2), 597-612.
- BERGSON, H. (1964): *Saggi sui dati immediati della coscienza*, 1889. Torino: Boringhieri. Trad. del francés G. Bartoli.
- BERKELEY, G. (2013): *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, 1710. Madrid: Gredos. Trad. de C. Cogolludo Mansilla.
- BERLIN, I. (1997): *El mago del Norte. J. G. Hamann y los orígenes del Irracionalismo moderno*. Madrid: Tecnos. Trad. de Bosco Díaz-Urmeneta.
- BERNHARD, T. (1963): *Frost*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag.
- (1976): *Amras*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BERTELLONI, F. y BURLANDO, G. (eds.) (2013): *La filosofía medieval*. Madrid: Trotta.
- BERTENS, H. (1995): *The Idea of the Postmodern: A History*. Londres: Routledge.
- BERTI, E. Y COZARINSKY, E. (coords.) (2007): *Galaxia Borges: vida y literatura de Jorge Luis Borges en los relatos de Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes... [et al.]*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BESSIERE, I. (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse.
- BETTELHEIM, B. (1959): «Feral Children and Autistic Children», *American Journal of Sociology*, 64 (5), 455-67.

- (2012): *La fortaleza vacía: el autismo infantil y el nacimiento del sí mismo*. Barcelona: Paidós. Trad. de Á. Abad.
- BIANCHI, M. (2016): *De la modernidad a la postmodernidad: vanguardia y neovanguardia en España*. Sevilla: Renacimiento.
- BICKERTON, D. (1990): *Language and Species*. Chicago: Chicago University Press.
- BILBENY, N. (2007): *La identidad cosmopolita: los límites del patriotismo en la era global*. Barcelona: Kairós.
- BILEN, M. (1999): *Le mythe de l'écriture*. Orléans: Paradigme.
- BINET, L. (2016): *La séptima función del lenguaje*. Barcelona: Seix Barral. Trad. de A. García Ortega.
- BIOY CASARES, A. (1996): «Introducción», en J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares (eds.) *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Adhesa, 9-15.
- (1972): «On Fantastic Literature», *Tri-Quarterly*, 25, 222-30.
- (2009): *La invención de Morel. El gran Serafín*. Madrid: Cátedra. Ed. T. Barrera.
- BISHOP, D. V. M. y ROSENBLOOM, L. (1987): «Classification of Childhood Language Disorders: Classification and Overview», en W. Yule y M. Rutter (eds.), *Language Development and Disorders*. Londres: Mac Keith Press, 16-41.
- BLANCHOT, M. (1992): *El espacio literario*. Barcelona: Paidós. Trad. de V. Palant y J. Jinkis.
- (1999): *La bestia de Lascaux: el último en hablar*. Madrid: Tecnos. Trad de A. Ruiz de Samaniego.
- (2005): *El libro por venir, 1959*. Madrid: Trotta. Trad. de C. de Peretti y E. Velasco.

- BLANKE, D. (1997) «The Term 'Planned Language'», en H. Tonkin (Ed.), *Esperanto, Interlinguistics, and Planned Language. Papers of Center for Research and Documentation on World Language Problems*, 5. Nueva York: University Press of America, 2-20.
- BLAVATSKY, H. P. (s. f.): *Glosario teosófico II*. México: Instituto Cultural Quetzalcoatl de Antropología Psicoanalítica. En línea: www.samaelgnosis.org/libro/html/glosario_teosofico/index.htm [07/07/2016]
- BLEULER, E. (2011): *Dementia praecox o el grupo de las esquizofrenias*, 1911. Buenos Aires: Polemos.
- BLOCK DE BEHAR, L. (1987): *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo: XXI.
- (1994): *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI.
- BLOOM, H. (1975): *Kabbalah and Criticism*. Nueva York: Seabury Press.
- BLOY, L. (1894): *Histoires désobligeantes*. París: E. Dentu
- BLUMEMBACH, J. F. (1865): *Anthropological Treatises of J. F. Blumenbach*. Londres: Anthropological Society. Ed. electrónica de la University of Toronto. En línea] <https://archive.org/details/anthropologicalt00blumuoft> [29/08/17].
- BOLAÑO, R. (1996a): *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama.
- (1996b): *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- (1998): *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- (2001): *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- (2004a): *2666*. Barcelona: Anagrama.
- (2004b): *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama. Ed. de I. Echevarría.
- (2017): *Sepulcros de vaqueros*. Madrid: Alfaguara.

- BOLOGNESE, Ch. (2009): *Pistas de un naufragio: cartografías de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Margen.
- (2010): «Viaje por el mundo de los letraheridos. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura», *Anales de literatura hispanoamericana*, 39, 465-74.
- BOOTZ, PH. (2000): «Profondeur de dispositif et interface visuelle » *Les Cahiers du Circav*, 12, 81-101.
- (2007): «The Problem of Form», en P. Gendolla y J. Schäfer (eds.), *The Aesthetics of Net Literature: Writing, Reading and Playing in Programmable Media*. Bielefeld: transcript, 89-104.
- (2011): «La littérature numérique en quelques repères», en C. Bélisle (dir.), *Lire dans un monde numérique*. Villeurbanne: Presses de l'enssib, 206-53.
- BORGES, J. L. (1934): «Yo, judío», *Megáfono*, 12, abril de 1934, 60.
- (1939): «Ensayo de imparcialidad», *Sur*, 61, octubre de 1939, 27-9.
- (1940): «Definición del germanófilo», *El Hogar*, 13 de diciembre de 1940.
- (1941): «1941», *Sur*, 87, diciembre de 1941, 21-2
- (1944): «Anotación al 23 de agosto de 1944», *Sur*, 120, octubre de 1944, 24-6. Incluido en *Otras inquisiciones* a partir de la edición de 1952.
- (1945): «Nota sobre la paz», *Sur*, 129, julio de 1945, 9-10.
- (1945): «Agradecimiento a la demostración ofrecida por la Sociedad Argentina de Escritores», *Sur*, 129, julio de 1945, 120-21. Publicado también con el título «Dele, dele», *Argentina libre*, agosto de 1946.
- (1946): «Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores», *Sur*, 142, agosto de 1946, 114-15.
- (1956): «Nota de un mal lector», *Ciclón*, 2 (1), 28.

- (1970): *The Aleph and Other Stories 1933-1969, together with Commentaries and an Autobiographical Essay*. Nueva York: Dutton. Ed. y trad. de Norman Thomas di Giovanni en colaboración con el autor.
- (1970): «Autobiographical Notes», *The New Yorker*, 19 de septiembre de 1970, 40-99.
- «Las memorias de Borges», *La Opinión*, Buenos Aires, 17 septiembre 1974, 2ª secc.
- (1979): *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé.
- (1980): «Homenaje a Victoria Ocampo», *Sur*, 349, enero-junio de 1980.
- (1980): *Siete Noches*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (1980): *El libro de los Seres Imaginarios*. Barcelona: Bruguera.
- (1985): «Coloquio», en J. L. Borges et al., *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 13-36.
- (1986): *Textos cautivos*. Buenos Aires: Tusquets.
- (1994): «Profesión de fe literaria», en Id., *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 127-33.
- (1996): *Borges oral*, en Id. *Obras completas. Vol. 4*. Buenos Aires: Emecé, 229-40.
- (1997): *Textos recobrados 1919-1930*. Buenos Aires: Emecé.
- (1999): *Borges en Sur, 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- (2000): *Biblioteca personal*. Madrid: Alianza.
- (2001): *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé.
- (2001): *Arte poética*. Barcelona: Crítica. Trad. de J. Navarro.
- (2003): *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé.

- (2009a): «Un caudaloso manifiesto de Breton» (1938), en K. Müller-Bergh y G. Mendoza Teles, *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Vol. V*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 197-98.
- (2009b): «Anatomía de mi 'Ultra'», en K. Müller-Bergh y G. Mendoza Teles *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Vol. V*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 171.
- (2009-11): *Obras completas. Edición crítica*, 3 vols. Buenos Aires: Emecé. Ed. anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara.
- (2013) *J. L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias, 1949-1980*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Fundación Pan Klub y Museo Xul Solar.
- (2015): *Miscelánea*. Barcelona: Debolsillo.
- (2018): *Poesía completa*. Barcelona: Debolsillo.
- BORGES, J. L. y BIOY CASARES, A. (1943): *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, J. L., BIOY CASARES, A. y OCAMPO, S. (1940): *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BORNAPÉ, A. (2010): «El motivo de un “nombre” en la historia de la Torre de Babel», *DavarLogos*, 9 (2), 127-33.
- BORST, A. (1957-63): *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, 6 vols. Stuttgart: Hiersemann.
- BOULD, M. (2009): «Language and Linguistics», en AA.VV., *The Routledge Companion to Science Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge, 225-35.
- BOYLE, T. C. (2012): *El pequeño salvaje*. Madrid: Impedimenta. Trad. de J. S. Cárdenas.

- BRACAMONTE, J. (1995): «Macedonio Fernández y Juan José Saer: la ficción crítica, proceso y gesto», *Tramas para leer la literatura argentina*, 1, 55-64.
- BRETON, A. (1999): *Oeuvres complètes. Vol. III*. París: Gallimard.
- BRETON, P. (1995) : *L'utopie de la communication. Le mythe du village planétaire*. París: La Decouverte.
- BREVA CLARAMONTE, M. (2001): «El signo en el nacimiento de la gramática “general”: de Platón al Brocense», en AA.VV., *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*. Madrid: Arco Libros, 17-33.
- BRICMONT, J. y SOKAL, A. (1997): *Impostures intellectuelles*. París: O. Jacob.
- BRIOSO, F. (2015): «Civilizar el infinito: el milagro, la revelación y lo sublime en la obra de Jorge Luis Borges», *Cuadernos LIRICO*, 12. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/1899> [22/08/2018]
- BRISSET, J.-P. (2017): *La Grande Nouvelle*. París: Éditions Prairial.
- BROCH, H. (1974): *Poesía e investigación*, 1955. Barcelona: Barral. Trad. de R. Ibero.
- BROCH, H. (1980): *La muerte de Virgilio*. Madrid: Alianza. Trad. de J. M. Ripalda sobre A. Gregori.
- (2002): «El abandono de la lírica y la *Carta de Lord Chandos*», en H. von Hofmannsthal, *Poesía lírica. Seguida de Carta de Lord Chandos*. Montblanc: Igitur, 267-81. Trad. de O. Giménez López.
- BRONCKART, J.-P. (1980): *Teorías del lenguaje. Introducción crítica*. Barcelona: Herder. Trad. de J. Llopis.
- BRODSKY, R. (2007): «Crónica de un hombre enfermo de literatura», en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 257-64.
- BRUEGGMANN, W. (1982): *Genesis: Interpretation*. Atlanta: John Knox.

- BRUN, J. (1992): *Platón y la Academia*. Barcelona: Paidós. Trad. de A. Llanos.
- BRUNER, J. (1998): *Acción, lenguaje y pensamiento*. Madrid: Alianza. Trad. y comp. de J. L. Linaza.
- BRUNER, J., GOODNOW, J. S. y AUSTIN G. A. (1962): *A Study of Thinking*, 1956. Nueva York: Wiley
- BRUNS, G. L. (1992): *Hermeneutics: Ancient and Modern*. New Haven: Yale University Press.
- BRUZOS MORO, A. (2001-02): «¿Un mundo en la cabeza? Historia y alcance del relativismo lingüístico», *Contextos*, número especial monográfico: *A la memoria de Eugenio Coseriu*, 37-40, 144-83.
- BUNGE, M. (1987): «Borges y Einstein, o la fantasía en arte y en ciencia», *Revista de Occidente*, número especial monográfico: *Weber, Aranguren, Detienne, Bunge, Maffesoli*, 73, 145-62.
- BUÑUEL, L. (2012): *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo.
- BURGIN, R. (1969): *Conversations with Jorge Luis Borges*. Nueva York: Holt, Rinehart, and Winston.
- BURKE, P. (2001): *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa. Trad. de A. L. Bixio.
- BUSTOS GUADAÑO, E. (2013): *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- CABANNE, P. (2015): *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: This Side Up. Trad. de M.^a T. Gallego Urrutia.
- CACCIARI, M. (1982): *Krisis: ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*. México: Siglo XXI. Trad. de R. Medina.
- CAIROL, E. (2008): «Un jardín de estatuas sin ojos: el legado de la Antigüedad en la Viena Fin-de-Siglo», en M.^a J. Castillo Pascual (comp.), *Congreso Internacional «Imagines»: La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Logroño: Universidad de La Rioja, 373-86.

- CALERO VAQUERA, M.^a L. (1999): *Proyectos de lengua universal. La contribución española*. Córdoba: Servicio de Publicaciones. Segunda edición en *Estudios de Lingüística del Español*, 33, 2012.
- (2015): «Las lenguas inventadas de Xul Solar (1887-1963): “Una bella locura en la zona del lenguaje”», *Revista argentina de historiografía lingüística*, 7 (1), 17-30.
- CALINESCU, M. (2003): *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos/Alianza. Trad. de F. Rodríguez Martín.
- CALVINO, I. (1959): *I racconti*. Torino: Einaudi.
- (1999): *Las ciudades invisibles*. Madrid: Unidad Editorial. Trad. de A. Bernárdez.
- (2012): *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- CALVO SERRALLER, F (1984): «Una cultura de desolación y combate», *Siglo XX: Historia universal (Historia 16)*, 15, 7-42.
- (2009): *El reino del silencio. Escultura española actual, entre el objeto y su ausencia 2000-2010*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- (2013): *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CARLYLE, Th. (2007): *Sartor resartus*. Madrid: Alba. Trad. de M. Temprano García.
- CARNAP, R. (1928): *The Logical Structure of the World*. California: University of California Press.
- CARON, C. M.^a. (1969): «Xul Solar, un habitante del misterio», *Revista 2001*, Bs. As., 13, 2, 54-9.
- CARPENTIER, A. (1967): *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.

- CARRERAS Y ARTAU, J. (1946): *De Ramón Lull [sic] a los modernos ensayos de formación de una lengua universal*. Publicaciones de la Sección de Filología Románica del C.S.I.C. Barcelona: Agustín Núñez.
- CARREÑO BOLÍVAR, R. (2010): «Las regias y el rey de la cumbia (ficción crítica)», *Nomadías. Incursiones feministas*, 12, 104-07.
- CARRIÓN, J. (coord.) (2008): *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya,
- (2014a): «¿Hay literatura en las series?», *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 12 de septiembre de 2014. En línea: <https://bit.ly/2Sd287L> [13/10/2018]
- (2014b): *Los muertos*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- CARRIZO, A. (1997): *Borges, el memorioso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASANOVA, P. (2004): *The World Republic of Letters*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- CASARIN, M. (2007): «La escritura de Ricardo Piglia: los rastros de una pesquisa», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 103-09.
- (2008): «Piglia y Saer, teoría y praxis de la novela», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, 91-106.
- CASAS ROS, A. (2010): *Enigma*. Barcelona. Seix Barral.
- CASSIRER, E. (1933): «El lenguaje y la construcción del mundo de los objetos», en AA. VV., *Psicología del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós. Trad. de I. Gelman de Butelman.
- (1971): *Filosofía de las formas simbólicas. Vol. I*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. de A. Morones.
- CASTAIRS-MCCARTHY, A. (1999): *The Origins of Complex Language. An Inquiry into the Evolutionary Beginnings of Sentences, Syllables, and Truth*. Oxford: Oxford University Press.

- CASTANY PRADO, B. (2007): *Literatura posnacional*. Murcia: Editum.
- (2012): *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*. Alicante: Cuadernos de América sin nombre.
- (2013): «Cerdos en el paraíso: la influencia de la filosofía epicúrea en la construcción del mito del "buen salvaje"», en A. Baraibar Etxeberría et al. (coords.) *Hombres de a pie y de a caballo (conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII)*. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares.
- (2015): «Perros en el paraíso: la influencia de la filosofía cínica en la construcción del mito del buen salvaje», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 2015, pp. 221-51.
- (2017): «The classical tradition of cosmopolitan 'Spiritual Exercises' in Jorge Luis Borges and Latin American Literature», en H. Scharm y N. Matta-Hara (eds.), *Postnational Perspectives on Contemporary Hispanic Literatures*. Florida: University Press of Florida, pp. 149-69.
- CASTELLINO, M. (1999): «Borges y la narrativa policial: teoría y práctica», *Revista de Literaturas Modernas*, 29, 89-113.
- CASTRO, F. (2006): «Xul Solar: vanguardista esotérico», *Literal. Latin American Voices*, 4, 47-9.
- CASTRO HERNÁNDEZ, O. (2014): *Entre-lugares de la modernidad: la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- (2017): *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios*. Madrid: Siglo XXI.
- (2018): «Sujeto, intertextualidad, dialogismo y autoficción en la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas», *Revista de Literatura (CSIC)*, 80 (159), 245-71. En línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.010> [04/11/2018]

- CASTRO MORALES, B. (1991): «Impulso fáustico y torres de Babel en *Primero sueño y Altazor*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 10, 69-78.
- CAVAFIS, C. P. (2015): *Ítaca*. Madrid: Nórdica. Trad. de V. Fernández González.
- CERCAS, J. (2000): «Vila-Matas contra el infantilismo», *El País*, Cataluña, 4 de marzo de 2000.
- (2016): *El punto ciego*. Barcelona: Literatura Random House.
- CERDA, M. (1965): «El cosmopolitismo de Jorge Luis Borges», *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 10 abril 1965, 19. En línea: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl> [14/03/2018]
- CEREZO GALÁN, P. (2003): *El mal del siglo: el conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CERTEAU, M. de (2003): *Historia y Psicoanálisis entre ciencia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana. Trad. de A. Mendiola y M. Cinta. Nueva edición, revisada y aumentada, precedida de «Un camino sin trazar» por L. Girard.
- CERVERA SALINAS, V. (1992a): *La poesía del Logos*. Murcia: V Centenario.
- (1992b): «La gaya ciencia de Nietzsche en el origen del modernismo literario», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, número especial monográfico: *Historia de la relación Filosofía-Literatura en sus textos*, 32, 27-32.
- (1992c): *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2006): *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- (2007): *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*. Murcia: Editum. Prólogo de J. M.^a Pozuelo Yvancos.

- (2011): «El universo sensitivo del verbo poético: Borges y el “olor de la carpintería”», *Cartaphilus. Revisya de investigación y crítica estética*, 9 (2011), 98-110.
- (2014): *Borges en la Ciudad de los Inmortales*. Sevilla: Renacimiento.
- (2017a): «El culto del libro, culto de Borges», *Estudios románicos*, 26, 49-60.
- (2017b): «El existencialismo textual de Jorge Luis Borges», en V. Cervera y M.^a D. Adsuar Fernández (coords.), *Avatares del Hacedor. Jorge Luis Borges (1986-2016)*. Madrid: Verbum, 37-56.
- CERVERA SALINAS, V. y ADSUAR FERNÁNDEZ, M.^a D. (eds.) (2014): *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*. Murcia: Editum.
- CEÑAL, R. (1946): «Un anónimo español citado por Leibniz», *Pensamiento*, 2 (6), 201-03.
- CHALMERS, D. (1996): *The Conscious Mind: In Search for a Fundamental Theory*. Nueva York: Oxford University Press.
- CHARBONNIER, G. (1967): *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. París: Gallimard.
- CHEAH, P. y ROBBINS, B. (eds.) (1998): *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CHEJFEC, S. (1992): *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1999): *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2000): *Boca de lobo*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2004): *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1997): *El llamado de la especie*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2008): *Mis dos mundos*. Barcelona: Candaya.
- (2015): *Últimas noticias de la escritura*. Zaragoza: Jekyll & Jill.
- (2016): *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll & Jill.

- (2019): *5 (Cinco y Nota)*. Zaragoza: Jekyll & Jill.
- CHESTERTON, G. K. (1985): *El ojo de Apolo*. Madrid: Siruela. Trad. y pról. de J. L. Borges.
- (2008): *Los relatos del padre Brown*. Barcelona: Acantilado. Trad. de M. Temprano García.
- CHILLIDA, E. (1994): *Preguntas. Discurso del académico honorario electo Sr. D. Eduardo Chillida y contestación del Excmo. Sr. D. José Antonio Fernández Ordóñez*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- (1996): *Discurso pronunciado por D. Eduardo Chillida con motivo de su investidura como doctor honoris causa por la Universidad de Alicante*. Alicante: Universidad de Alicante.
- (2004): *Escritos*. Madrid: La Fábrica.
- CHILTON, P. (1984): «Orwell, Language and Linguistics», *Language and Communications*, 4 (2), 129-46.
- CHOMSKY, N. (1959): «Review of Verbal Behaviour by B. F. Skinner», *Language*, 35, 26-57.
- (1967): «Recent Contribution to the Theory of Innate Ideas: Summary of Oral Presentation», *Synthese*, 17 (1), 2-11. En línea: <http://www.jstor.org/stable/20114531> [10/05/2017].
- (1972): *Lingüística cartesiana. Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista*. Madrid: Gredos. Trad. de E. Wulff.
- (1986): *Knowledge of Languages: Its Nature, Origins, and Use*. Wesport: Praeger.
- (1988): *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Madrid: Visor. Trad. de C. Alegría y D. J. Flakoll.
- CICERÓN (1990): *Cuestiones académicas. Academica*. México: Universidad Nacional de Autónoma. Introd. trad. y notas de J. Pimentel Álvarez.

- COLERIDGE, S. T. (2010): *Biographia literaria*. Valencia: Pre-Textos. Trad. de G. Insausti.
- (2016): «Lecture 6: Thursday, 5 December 1811 (On Shakespeare's Wit)», en R. Adam (ed.), *Coleridge: Lectures on Shakespeare (1811-1819)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, Edinburgh, 58-71.
- COMENIUS, J. A. (1668): *Via lucis, vestigata, et vestiganda, h. e. rationabilis disquisitio, quibus modis intellectualis animorum lux, sapientia, per omnes omnium hominum mentes et gentes, jam tandem sub mundi vesperam feliciter spargi possit. Libellus ante annos viginti sex in Anglia scriptus, nunc demum typis exscriptus et in Angliam remissus, anno salutis 1668*. Amsterdam: Christophorum Cunradu. Ed. electrónica de la Nationale bibliotheek van Nederland. En línea <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00004319-001> [24/08/2017].
- CONDE, A. (2008): «La precisión de la nada (reflexiones sobre *Blow Up*)», *Cuadernos de Filología Italiana*, 15, 157-79.
- (2013): «Fotografía *in folio*: Las prosas de Winfried G. Sebald» en D. Picazo y L. Carriedo (eds.), *Entre escritura e imagen*. Berna: Peter Lang.
- (2016): «Hechas de deseos y miedos. Sobre las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino», *Ciudad y Comunicación*, 157-66.
- CONDILLAC, É. B. (1999): *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*, 1746. Madrid: Tecnos. Estudio preliminar de A. Gomila Benejan. Trad. de E. Mazorriaga.
- CONLEY, T. y CAIN, S. (2006): *Encyclopedia of Fictional and Fantastic Languages*. Prólogo de U. K. Le Guin. Westport: Greenwood Press.
- CONTRERAS, S. (2008): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- COOPER, D. (1979): *El lenguaje de la locura*. Barcelona: Ariel. Trad. de A. Ramón García.
- CORBIN, A. (2019): *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Barcelona: Acantilado. Trad. de J. Bayod Brau.

- CORRADO, G.(2008): *La follia in scena*. Chieti: Solfanelli.
- CORTÁZAR, J. (1951): *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1956): *Final del juego*. México: Los Presentes. 2ª ed. aumentada de 1964. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1962): *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro.
- (1963): *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1968): *62. Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1994a): *Obra crítica. Vol. I*. Madrid: Alfaguara. Ed. de S. Yurkievich.
- (1994b): *Obra crítica. Vol. II*. Madrid: Alfaguara. Ed. de J. Alazraki.
- CORVALÁN, O. (1981): «Las presuntas fuentes científicas de 'Yzur'», *Nueva Estafeta*, 36, 59-62.
- COSERIU, E. (1977): «L'arbitraire du signe. Sobre la historia tardía de un concepto aristotélico», en Id., *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje: estudios de historia de la lingüística*, 1971. Madrid: Gredos.
- (1982): *Teoría del lenguaje y lingüística general: cinco estudios*, 1962. Madrid: Gredos.
- COUTURAT, L. (1903): *Pour la langue internationale*. Coulommiers: Imprimerie Paul Brodard.
- COUTURAT, L. Y LEAU, L. (1903): *Histoire de la langue universelle*. París: Librairie Hachette et Cie. Ed. electrónica de la Bibliothèque Nationale de France.
- (1907): *Les nouvelles langues internationales*. París: Librairie Hachette et Cie.
- CRESPI, F. (2011): «Assenza di fondamento e progetto sociale», en G. Vattimo y A. Rovatti (eds.), *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 243-59.

- CRESPI, M. (2013): *Función crítica y políticas culturales (1953-1979). De Sur al Centro Editor de América Latina*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad de la Plata.
- CRITCHLEY, S. (2007): *Muy poco... casi nada. Muerte, filosofía y literatura (sobre el nihilismo contemporáneo)*. Barcelona: Marbot. Trad. de E. Julibert y R. Vilà Vernis.
- (2016): *El teatro de la memoria*. Barcelona: Alpha Decay. Trad. de A. Fuentes.
- CROATTO, J. S. (1996): «El relato de la torre de Babel (Gn 11:1-9). Bases para una nueva interpretación», *Revista Bíblica*, 62, 65-80.
- CRYSTAL, D. (1994): *Enciclopedia del lenguaje de la Universidad de Cambridge*. Madrid: Taurus. Trad. de J. C. Moreno.
- CUESTA ABAD, J. M. (1995): *Ficciones de una crisis: poética e interpretación de Borges*. Madrid: Gredos.
- (2001): *La escritura del instante: una poética de la temporalidad*. Madrid: Akal.
- (2013): «Futuro del surrealismo», en E. Becerra (coord.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada, 13-25.
- (2015): *Demoliciones: ensayos sobre literatura y destrucción*. Madrid: Abada.
- CUESTA ABAD, J. M. y JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (eds.) (2005): *Teorías literarias del siglo xx. Una antología*. Madrid: Akal.
- CULLER, J. (2000): *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica. Trad. de G. García.
- (2002): «In difesa della sovrainterpretazione», en U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani, 133-50. Trad. de S. Cavicchioli.

- CUNLIFFE, R. J. (1963): *A Lexicon of the Homeric Dialect*. Norman: University of Oklahoma Press.
- CURTIVS, E. R. (1955): *Literatura europea y Edad Media Latina*, I. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- DANTO, A. (1995): «El final del arte», *El Paseante*, 22-23, 28-55.
- DAHL, R. (2017): *The Great Automatic Grammatizator and Other Stories*. Londres: Penguin.
- D'ALAMBERT, J. L. R. (1985): *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, 1751. Madrid: Saper. Trad. de C. Bergés.
- DALGARNO, G. (1661): *Ars Signorum, vulgo character universalis et lingua philosophica*. Londres: J. Hayes.
- DAPÍA, S. G. (1993): *Die Rezeption der Sprachkritik Dritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges*. Cologne: Böhlau.
- (1999a): «De la filosofía a la crítica del lenguaje: Fritz Mauthner y Jorge Luis Borges», en F. de Toro y A. de Toro (coords.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 165-78.
- (1999b): «La búsqueda del catálogo del mundo: Umberto Eco, Jorge Luis Borges y la crítica del lenguaje», en M.^a J. Calvo Montoro y R. Capozzi (coords.), *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto eco*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 235-49.
- (1999c): «Borges y la filosofía post-analítica: algunas consideraciones sobre el 'anti-realismo' borgeano», en A. De Toro y F. De Toro (coords.), *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario. Vol. 1: Retrospectiva, presente, futuro*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 155-72.
- (2006): «The metaphor of Translation: Borges and Mauthner's Critique of Language», *Variaciones Borges*, 21, 28-85.

- DEGL'INNOCENTI, R. P. (2007): «Per voce sola. l'eloquente retorica del silenzio e dell'incommunicabilità nell'esilio antico (e moderno)», *Aevum antiquum*, 7, 179-93.
- DELEUZE, G. (1989): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. Trad. de M. Morey.
- (2002): *Diferencia y repetición*, 1968. Buenos Aires: Amorrortu. Trad. de M. S. Delpy y H. Beccacece.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI (1985): *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós. Trad. de F. Monge.
- (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. Trad. de J. Pérez Vázquez y U. Larraceta.
- (2008): *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Era. Trad. de J. Aguilar Mora.
- DE MAN, P. (1964): «A Modern Master», *The New York Review of Books*, 19 de noviembre, 8-10.
- DERRIDA, J. (1968): «La pharmacie de Platon», *Tel Quel*, 32-33.
- (1971): *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad. de O. Del Barco y C. Ceretti.
- (1978): *La vérité en peinture*. París: Flammarion.
- (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Trad. de P. Peñalver.
- (1997): «Mallarmé», en Id. *Cómo no hablar. Y otros textos*. Barcelona: Proyecto A, 59-69. Trad. de F. Torres Monreal.
- (1998): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós. Trad. de P. Peñalver.
- DESCARTES, R. (1963): *Oeuvres philosophiques. Tome I (1918-1637)*, 1629. Ed. F. Alquié. París: Garnier Frères.

- (2008): *Discurso del método*, 1637. Madrid: Tecnos. Estudio preliminar, trad. y notas de E. Bello Reguera.
- DIDEROT, D. (1751): *Lettre sur les sourds et les muets. A l'usage de ceux qui entendent & qui parlent*. París: Jean-Baptiste-Claude II Bauche. Ed. electrónica de la Bibliothèque Nationale de France.
- DIDEROT, D. y D'ALAMBERT, J. L. R. (dir.) (1970-79): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. 18 vols. Parma: F. M. Ricci. Reprod. facs. ed. Paris, Chez Briasson, 1751-72.
- DIDI-HUBERMANN, G. (1990a): *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. París: Flammarion.
- (1990b): «Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien», en Id., *Encyclopaedia Universalis. Symposium*, 1009, París.
- (1994): «Ressemblance mythifiée et ressemblance oublié chez Vasari: la légende du portrait "sur le vif", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106-2, 383-432.
- (2007): *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. París: Gallimard.
- (2010): *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- (2011): *Atlas. L'Oeil de l'histoire 3*. París: Minuit.
- DIELS, H. (1951-52): *Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechisch und Deutsch*. 3 vols. Berlín: Weidmann.
- DILTHEY, W. (2015): *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, 1883. México: Fondo de Cultura Económica. Versión, nuevamente revisada, prólogo, epílogo y notas de E. Imaz.
- DINWOODIE, D. W. (2006): «Time and the Individual in Native North America», in S. Kan et al., *New Perspectives on Native North America: Cultures*,

Histories, And Representations. Lincoln: University of Nebraska Press, 327-250.

DIODORO SÍCULO (2001): *Biblioteca histórica. Libros I-III*. Madrid: Gredos. Introd., trad. y notas de F. Parreu Alasá.

DIOF, P. M. (2015): *Enrique Vila-Matas y la búsqueda de la novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.

DIXSAUT, M. (2003): *Platon: le désir de comprendre*. París: Librairie philosophique J. Vrin.

DOLEZĚL, L. (1997): «Mimesis y mundos posibles», en A. Garrido Domínguez (coord.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros. 69-94. Trad. de M. Baselga.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993): *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid: Gredos.

————— (2004): «Hermenéutica e historia de la teoría literaria (notas para una teoría de la lectura renacentista de los clásicos)», *Signa*, 13, 39-65.

DOOD, W. S. (1990): «El esperanto y las lenguas artificiales», *Estudios Humanísticos. Filología*, 12, 105-29.

DOSTOIEVSKI, F. (2011): *El doble*. Madrid: Alianza. Trad. de J. López-Morillas.

DROYSEN, J. G. (1925): *Grundriss der Historik*. Halle: Niemeyer.

DUBUFFET, J. (1967-95): *Prospectus et tous écrits suivants*. 4 vols. París: Gallimard.

DUCHAMP, M. (1975): *Duchamp du signe. Écrits*. París: Flammarion. Ed. de M. Sanouillet y E. Peterson.

DWORKIN, C. (2003): *Reading the Illegible*. Evanston: Northwestern University Press.

- DWORKIN, C. y GOLDSMITH, K. (2010): *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press.
- EAGLETON, T. (1998): *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Trad. de J. Esteban Calderón.
- (2013): *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Península. Trad. de R. García Pérez.
- ECHEVARRÍA, A. (1980): «Borges y Fritz Mauthner: una filosofía del lenguaje», en G. Bellini (dir.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni.
- (1985): *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona: Ariel.
- ECHEVARRÍA, I. (1999): «Crisis de la novela y muerte de la narración», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, número especial monográfico: *Muertes y porvenir de la novela*, 634, 8-9.
- (2007): «'Un escritor solemne es lo menos solemne que hay'», en M. Heredia, *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 207-12.
- ECHEVARRÍA, J. (1994): *Telépolis*. Barcelona: Destino.
- (1999): *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*. Barcelona: Destino.
- ECHEVARRÍA, R. (2003): *Ontología del lenguaje*. Barcelona: Granica.
- ECO, U. (1965): *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral. Trad. de R. Berdagué.
- (1980): *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- (1984): *Postille a «Il nome della rosa»*. Milano: Bompiani.
- (1988): *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen. Trad. de C. Moyano.

- (1990): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen. Trad. de R. Pochtar.
- (1993): *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen. Trad. de R. Pochtar.
- (1994): *La isla del día de antes*. Barcelona: Lumen. Trad. de H. Lozano Miralles.
- (1995a): *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- (1995b): *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2000): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. Trad. de C. Manzano.
- (2002): *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani. Trad. del inglés S. Cavicchioli.
- (2012): *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma: Laterza.
- (2013): *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- EDEL, L. (1975): «The Madness of Art», *American Journal of Psychiatry*, 132 (10), 1005-12.
- EINSTEIN, A (2000): *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid: Alianza. Trad. de M. Paredes Larrucea.
- ELBANOWSKI, A. (1996): «Del margen al texto: las notas en la obra de Jorge Luis Borges», *Thesaurus*, LI (3), 487-516.
- ELIADE, M. (1985): *Mito y realidad*. Barcelona: Labor. Trad. de L. Gil.
- ELIZONDO, S. (1968): *El hipogeo secreto*. México. D. F.: Joaquín Mortiz
- (1969): *Cuaderno de escritura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

- ENRIGUE, A. (2013): *Muerte súbita*. Barcelona: Anagrama.
- ESTEBAN-GUITART, M. (2012): «La psicogeografía cultural del desarrollo humano», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 59, 105-28.
- ÉTIEMBLE, R. (1952): «Un homme à tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite», *Les Temps Modernes*, 8 (83), 512-26.
- FABBRI, P. (2000): *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa. Trad. de J. Vivanco Gefaell.
- FABRIS, A. (2001): *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*. Madrid: Akal. Trad. de M. Sarabia.
- FABRY, G. y CANAPARO, C. (coords.) (2007): *El enigma de lo real: las fronteras del realismo en la narrativa del siglo xx*. Oxford: Peter Lang.
- FERNÁNDEZ, M. (1972): *Cuadernos de todo y nada*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1994): *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos*. Buenos Aires: Corregidor. Ed. de A. de Obieta.
- (2004): *Manera de una psique sin cuerpo. Relatos, poesía y metafísica*. Barcelona: Tusquets. Ed. de T. Guido Lavalle.
- (2014): *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor.
- FERNÁNDEZ, T. (2004): «Jorge Luis Borges, o el sueño dirigido y deliberado de la literatura», en VV. AA., *Jorge Luis Borges. La Biblioteca, símbolo y figura del universo*. Barcelona: Anthropos, 147-66.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, F. (1993): «La continuidad del naturalismo lingüístico» *Revista Española de Lingüística*, 23 (2), 295-332.
- FERNÁNDEZ FERRER, A. (2009): *Ficciones de Borges*. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ HERRERO, B. (1989): «El mito del buen salvaje y su repercusión en el gobierno de Indias», *Ágora*, 8, 145-50.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009a): *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara.

- (2009b): *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- (2011): *El Hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara. En línea: <https://docplayer.es/22541242-El-hacedor-de-borges-remake.html> [15/11/2018]
- (2018): *Teoría general de la basura*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1986): «Caliban revisitado», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, número especial monográfico: *Modernidad y Literatura en América Latina*, 12 (24), 245-55.
- (1995): *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- (2010): *Calibán (1971, con Postdata de 1993)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- FERRARIS, M. (2000): *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal. Trad. de J. M.^a Nieto Ibáñez y J. Pérez de Tudela.
- (2001): *La hermenéutica*. Madrid: Taurus. Trad. de J. L. Bernal.
- FEUERBACH, A. von (2017): *Kaspar Hauser: Ejemplo de un crimen contra la vida interior del hombre*. Logroño: Pepitas de calabaza. Trad. de A. Magnus.
- FEYERABEND, P. (2010): *Tratado contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos. Trad. de D. Ribes.
- FICHTE, J. G. (1996): *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*, 1795. Madrid: Tecnos. Estudio preliminar de R. Radl Philipp y M. Riobó González. Trad. de R. Radl Philipp.
- FINK, E. (1976): *La filosofía de Nietzsche*. Alianza: Madrid. Trad. de A. Sánchez Pascual.
- FINKELSTEIN I. y A. SILBERMAN, N. (2011): *La Biblia desenterrada. Una nueva visión arqueológica del antiguo Israel y de sus textos sagrados*. Madrid: Siglo XXI.

- FISH, S. (1980): *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- FOIGNY, G. de (1978): *La terre australe connue*. Vannes: J. Verneuil.
- FOKKEMA, D. (1984): *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- FOKKEMA, D. y BERTENS, H (eds.) (1986): *Approaching Postmodernism*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- FOKKEMA, D. e IBSCH, E. (1992): *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica*. Madrid: Cátedra. Trad. de G. Domínguez.
- FORNET, J. (2007): *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOSTER, H. (ed.) (1985): *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós. Trad. de J. Fibla.
- FOUCAULT, M. (1980): «Le cycle des grenouilles», *La Nouvelle Revue Française*, 114, junio de 1962, 1159-160.
- (1971): *L'ordre du discours*. París: Gallimard.
- (1972): *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets. Trad. de A. González Troyano.
- (1976): *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI. A. Garzón del Camino.
- (1977): *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad I*. México: Siglo XXI. U. Guiñazú.
- (1986): *Sept propos sur le septième ange*. París: Fata Morgana.
- (2003): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad. de E. C. Frost.
- FRANK, J. (1945): «Spatial Form in Modern Literature», *Seewanee Review*, 53 (4), 221-40.

- FRANK, W. (2013): «El surrealismo del siglo XXI: ¿estelas u horizonte?», en E. Becerra (coord.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada, 27-39.
- FREGA, A. L. (2011): *Borges y la música*. Buenos Aires: SB.
- FRESÁN, R. (2005): *La velocidad de las cosas*. Barcelona: Debolsillo.
- (2014): *La parte inventada*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2017): *La parte soñada*. Barcelona: Literatura Random House.
- FREUD, S. (1891): *Zur Auffassung der Aphasien. Eine Kritische Studie*. Leipzig: F. Deuticke.
- FRYE, N. (1957): *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- (1976): *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- (1982): *The Great Code: The Bible and Literature*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- (1990): *Words with Power. Being a Second Study of the Bible and Literature*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- (2001): *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona: Gedisa. Trad. de E. Casals.
- FUENTES VÁZQUEZ, M y TOVAR, P. (coords.) (2011): *A través de la vanguardia hispanoamericana*. Tarragona: URV.
- FUKUYAMA, F. 1989): «The End of History?», *The National Interest*, 16, 3-18.
- GACHE, B. (2006): *Escrituras nómades*. Gijón: Trea.
- GADAMER, H. G. (1997): *Mito y razón*. Barcelona: Paidós. Prólogo de J.-C. Mèlich. Trad. de J. F. Zúñiga García.
- (1998): *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra. Trad. de A. Parada.

- (2003): *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme. Trad. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito.
- (2004): *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme. Trad. de M. Olasagasti.
- GAINZA, M. (2016): *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama.
- (2018): *La luz negra*. Barcelona: Anagrama.
- GÁNDARA FERNÁNDEZ, L. (2017): «Origen y evolución de las lenguas artificiales», *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 33, 1-18. En línea: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1751/929> [30/07/2017]
- GALÁN RODRÍGUEZ, C. (2007): «Logomaquias y logofilias: distopías lingüísticas en la ficción literaria», *Anuario de estudios filológicos*, 30, 115-29.
- (2009a): «El revés del espejo: utopías lingüísticas del siglo XVIII», en J. M.^a García Martín y V. Gaviño Rodríguez (coords.), *Ideas y realidades lingüísticas en los siglos XVII y XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 173-88.
- C. (2009b): «La invención de las lenguas en la ficción literaria», *Estudios de Lingüística: E.L.U.A.*, número especial monográfico: *Investigaciones lingüísticas en el siglo XXI*, 3, 103-30.
- (2009c): *Mundos de palabra: utopías lingüísticas en la ficción*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- GARCÍA ACEÑA, Á. L. (2006): «La frontera del silencio. Casos y causas del 'síndrome de Bartleby' en la literatura», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, XI, 269-78.
- GARCÍA-BACCA, J. D. (1985): *Necesidad y azar. Parménides-Mallarmé*. Madrid: Anthropos.
- GARCÍA GUAL, C. (1992): «Borges y los clásicos de Grecia y Roma», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número especial monográfico: *Homenaje a Jorge Luis Borges*, 505-507, 321-46.

- GARCÍA PONCE, J. (1975): *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México: ERA.
- GARCÍA LORCA, F. (1980): *Obras completas, I*. Madrid: Aguilar.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1955): *La hojarasca*. Bogotá: S. L. B.
- (1967): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1981): *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Bruguera.
- GARCÍA RAMOS, A. (1990): *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX: mimesis y verosimilitud*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA ROCA, J. (1983): *Positivismo e ilustración: la filosofía de David Hume*. Valencia: Publicaciones del Departamento de Historia de la Filosofía.
- GARCÍA TEIJEIRO, M. (1981): «Una lengua artificial en la Grecia helenística», *Revista española de lingüística*, 11 (1), 69-82.
- GARDNER, R. A. y, GARDNER, B. T. (1969), «Teaching Sing Language to a Chimpanzee», *Science*, 165, 664-72.
- GASÍO, G. (1988): *Borges en Japón. Japón en Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- GASPARINI, G. (2012): *C'è silenzio e silenzio: forme e significati del tacere*. Milano: Mimesis.
- GENETTE, G. (1964): «La littérature selon Borges», *L'Herne*, número especial monográfico: *Jorge Luis Borges*, 323-27.
- (1966): *Figures*. París: Seuil.
- (1972): *Figures III*. París: Seuil.
- (1987): *Seuils*. París: Seuil.
- (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid. Taurus. Trad. de C. Fernández Prieto.

- (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen. Trad. de C. Manzano.
- GERBER BICECCI, V. (2015): *Conjunto vacío*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- GESSINGER, J. y RAHDEN, W. von (eds.) (1989): *Theorien vom Ursprung der Sprache*. 2 vols. Berlín: Walter de Gruyter.
- GIDE, A. (1973): *Paludes*. París: Gallimard.
- GIL GUERRERO, H. (2008): *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Iberoamericana.
- GILDA GIOIA, F. (2000): «Lógos, inmortalidad y *praxis* en el *Fedón*», *Kléos. Revista de Filosofía Antigua*, 4, 155-81.
- GILSON, É. (1952): *La philosophie au Moyen Âge*. París: Payot.
- GIRONDO, O. (1924): «Manifiesto de 'Martín Fierro'», *Martín Fierro*, 4, 15 de mayo de 1924, 1-2.
- GOETHE, J. (2017): *Viaje a Italia*. Barcelona: Ediciones B. Trad. de M. Scholz.
- GÓGOL, N. (2008): *El capote*. Madrid: Nórdica. Trad. de V. Gallego. Il. de N. Villamuza.
- GOMBROWICZ, W. (1955): «Contra los poetas», *Ciclón*, 1, 2, 1955, 9-10.
- (2005): *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral. Trad. de B. Zaboklicka y F. Miravittles.
- GOLDSMITH, K. (2003): *Day*. Berkeley: The Figures, Great Barrington.
- (2015): *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad. de A. Page.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1997): *Obras completas. Vol. X*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, A. (2008): *Borges y el nazismo. Sur (1937-1946)*. Granada: Universidad de Granada.

- (2011): *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa contemporánea* (Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas, Albert Sánchez Piñol y Arturo Pérez Reverte). Madrid: Biblioteca Nueva.
- GÓMEZ MORENO, Á. (1994): *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*. Madrid: Gredos.
- GONZÁLEZ, A. (2015): «El otro teólogo: Borges, la ‘muerte de la novela’ y ‘El Aleph’», en R. Olea Franco (ed.), *El legado de Borges*. México D. F.: El Colegio de México, 51-76.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J. M. (2009): *En los «bordes fluidos»: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Berna: Peter Lang.
- GONZÁLEZ DE CANALES, J. (2016): *Releyendo a Enrique Vila-Matas: placer e irritación*. Barcelona: Anthropos.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1983): «BdeOridaGES (Borges y Derrida)», en Id. *Isla a su vuelo fugitivo: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 205-15.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, X. (2003): *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- GOODMAN, D. (1996): *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Nueva York: Cornell University Press.
- GOODMAN, F. (1972): *Speaking in Tongues. A Cross-Cultural Study of Glossolalia*. Chicago: University of Chicago Press.
- GOODMAN, N. (1976): *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral. Trad. de J. Cabanes.
- GRANDE ALIJA, F. J. (2008). «Diccionarios, lenguas perfectas y el nombre de las cosas». *Boletín de Filología*, 43, 109-43.
- GRANDIS, R. de (1993): «La cita como estrategia narrativa en *Respiración artificial*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17 (2), 259-269.

- (1995): «La ficción crítica en los noventa: nuevos textos, nuevas series: posiciones y reacomodos (Entrevista a Raúl Antelo)», *Luso-Brazilian Review*, 32 (1), 41-50.
- (2012): «El ensayo entre la ficción y el pensamiento», *Revista Iberoamericana*, 240 (LXXVIII), 493-518.
- GRANÉS C. (2011): *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- GREEN, G. (1990): «Postmodern Precursor: The Borgesian Image in Innovative American Fiction», en E. Aizenberg (ed.), *Borges and His Succesors. The Borgian Impact on Literature and the Arts*. Londres: University of Missouri Press, 200-13.
- GREEN, R. E. et al. (2006): «Analysis of One Million Base Pairs of Neanderthal DNA», *Nature*, 444, 330-36.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. Trad. de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión.
- GRIFFIN, C. (2013): «Philosophy and Fiction», en E. Williamson (ed.), *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press, 5-15.
- GUSMÁN, L. (1973): *El frasquito*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- GUTIÉRREZ GIRANDOT, R. (1992): «Crítica literaria y filosofía en Jorge Luis Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número especial monográfico: *Homenaje a Jorge Luis Borges*, 505-507, 279-97.
- GUTHRIE, W. K. C. (1991): *Historia de la filosofía griega. Vol. I. Los primeros presocráticos y los pitagóricos*. Madrid: Gredos. Trad. de A. Medina González.
- (1994): *Historia de la filosofía griega. Vol. III. Siglo V: Ilustración*. Madrid: Gredos. Trad. de J. Rodríguez Feo.

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1959): *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación*. Madrid: Ínsula, Instituto Iberoamericano Gotemburgo.
- (1964): «Borges en Allemagne», *L'Herne*, número especial monográfico: *Jorge Luis Borges*, 245-50.
- HABERMAS, J. (1982). *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus. Trad. de M. Jiménez, J. F. Ivars y L. Martin Santos.
- (2008): *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz Editores. Trad. de M. Jiménez.
- HAGER, S. (1985): «Places of the Looking Glass. Borges's Deconstruction of Metaphysics», en R. A. Collins, H. Pearce D. y E. Rabin. (eds.) *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*. Londres: Greenwood Press, 231-38.
- HALFON, E. (2018): *Biblioteca bizarra*. Zaragoza: Jekyll & Jill.
- HAMANN, J. G. (1955-79): *Briefwechsel*. Wiesbaden: Insel. Ed. de W. Ziesemer y A. Henkel.
- (1993): «La metacrítica del purismo de la razón pura», en AA.VV., *¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Tecnos, pp. 36-44. Trad. de A. Maestre y J. Romagosa.
- HARNARD, S. R. et al. (eds.) (1976): *Origins and Evolution of Language and Speech*. Nueva York: The New York Academy of Sciences.
- HARRIS, R. (1996): *The Origin of Language*. Bristol: Thoemmes.
- HARRIS, R. y TAYLOR, T. J. (1989): *Landmarks in Linguistic Thought: The Western Tradition from Socrates to Saussure*. Londres: Routledge.
- HARSS, L. (2012): «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica», en Id., *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara, 219-60.
- HARTMANS, S. (2008): «Un infierno tautológico. Sobre el silencio de Lord Chandos», en H. von Hofmannsthal, *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos, 163-88. Trad. de J. Grande.

- HASSAN, I. (1982): *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 1971. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- (1987): «The Literature of Silence», en Id., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio State University Press, 3-22.
- HAVELOCK, E. (1972): «The Socratic Self as It Is Parodied in Aristophanes' *Clouds*», en A. Parry, *Studies in Fifth Century Thought and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-18.
- HECAEN, H. y ANGUELERGUES, R. (1965): *Pathologies du langage*. París: Larousse.
- HEIDEGGER, M. (1983): *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Ariel. Introd. E. Trías. Trad. de J. M.^a Valverde.
- (1987): *De camino al habla*. Barcelona: Odós. Trad. de Y. Zimmermann.
- (1997): *Unterwegs zur Sprache*, 1959. Neske: Stuttgart.
- (2004): *Carta sobre el humanismo*, 1946. Madrid: Alianza. Trad. de E. Cortés y A. Leyte.
- (2006): *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*. Madrid: Alianza. Trad. de J. Aspiunza.
- (2009): *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta. Trad., prólogo y notas de J. Eduardo Rivera
- HERODOTO (1977): *Historia*, II. Madrid: Gredos. Introd. de F. R. Andrades. Trad. y notas de C. Schrader.
- HEREDIA, M. (ed.) (2007): *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya.
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2013): *Intento de escapada*. Barcelona: Anagrama.
- (2015): *El instante de peligro*. Barcelona: Anagrama.

- (2019): «Un diario transforma la vida en literatura. Entrevista con Anna María Iglesia», *The Objective*, 7 de mayo de 2019.
- (2019): «La novela como laboratorio: espacios de contacto entre el arte y literatura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 823, 38-48.
- HIDALGO NÁCHER, M. (2015a): «Usos críticos de Borges en el campo intelectual francés (de Blanchot a Foucault)», en B. Adriaensen, M. Botterweg, M. Steenmeijer y L. Wijnterp (coords.), *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- (2015b): «Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953-1978)», *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12, 102-31.
- HIEBERT, T. (2007): «The Tower of Babel and the Origin of the World's Cultures», *Journal of Biblical Literature*, 126, 29—58.
- HILLYER, A. (2013): *The Disappearance of Literature Blanchot, Agamben, and the Writers of the No*. Nueva York: Bloomsbury.
- HIRSCH, E. D. (1976): *The Aims of Interpretation*. Chicago: Chicago University Press.
- HOBBS, Th. (2012): *Tratado sobre el ciudadano; Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil; Vida de Thomas Hobbes de Malmesbury escrita por él mismo*, 1651. Madrid: Gredos. Estudio introductorio de J. R. Hernández Arias. Trad. de J. Rodríguez Feo, C. Mellizo y J. R. Hernández Arias.
- HOFFMAN, E. T. A. (1998): *Los elixires del diablo*. Madrid: Valdemar. Trad. de J. R. Hernández Arias.
- HOFMANNSTHAL, H. von (2008): *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon). Seguida de seis respuestas de José Luis Pardo, Stefan Hartmans, Clément Rosset, Esperanza López Parada, Hugo Mújica y*

Abraham Gragera; y un ensayo de Juan Navarro Baldweg; con prólogo de Claudio Magris. Valencia: Pre-textos. Trad. de J. Muñoz Millanes.

HOHENDAHL, P. U. (1987): «Sobre el estado de la investigación de la recepción», en J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco Libros, 31-8.

HONDERICH, T. (ed.) (2009): *Enciclopedia Oxford de filosofía*. Madrid: Tecnos. Trad. de C. García Trevijano.

HORKHEIMER, M. (2003): *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu. Trad. de E. Albizu y C. Luis.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, Th. W. (2016): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. 1947. Madrid: Trotta. Introducción y trad. de J. J. Sánchez.

HOVDHAUGEN, E. (1982): *Foundations of Western Linguistics*. Oslo: Universitetsforlaget.

HUERTA, D. (1999): «La querella hispánica de Borges», *Letras Libres*, 31 de marzo de 1999. En línea: <http://www.letraslibres.com/mexico/la-querella-hispanica-borges> [26/02/2018].

HUMBOLDT, W. v. (1836): *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues: und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Berlin: Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften.

————— (1990): *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, 1836. Madrid: Anthropos y Ministerio de Educación y Ciencia. Trad. de A. Agudo.

HUSSERL, E. (1962): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. de J. Gaos.

————— (1992): *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós. Introd. de R. Mate. Trad. de A. Ziri6n, P. Baader y E. Tabernic.

- (2006): *Investigaciones lógicas I*. Madrid: Alianza. Trad. de J. Gaos.
- (2008): *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: una introducción a la filosofía fenomenológica*. Buenos Aires: Prometeo. Trad. y estudio preliminar de J. V. Iribarne.
- HUSTVEDT, S. (2004): *Todo cuanto amé*. Barcelona: Anagrama. Trad. de G. Castelli.
- (2014): *Un mundo deslumbrante*. Barcelona: Anagrama. Trad. de C. Ceriani.
- HUTCHEON L. (1985): *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- (1988). *A Poetics of Posmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- HUYSENS, A. (2010): *Modernismo después de la postmodernidad*. Barcelona: Gedisa. Trad. de R. Filell, M. Abdo Férrez y S. Fehrmann.
- INGARDEN, R. (1998). *La obra de arte literaria*, 1931. México: Taurus/UIA. Trad. de G. Nyenhuis H.
- (1989). «Concreción y reconstrucción», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- (2005): *La comprensión de la obra de arte literaria*, 1968. México: Universidad Iberoamericana. Trad. de G. Nyenhuis H.
- INGENDAAY, P. (2007): «Preferiría no hacerlo», en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 232-35. Trad. de E. Haasnoot
- IRBY, J., MURAT, N. y PERALTA, C. (1968): *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: La Galerna.
- ISER, W. (1987a): «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 214-44. Trad. de E. Contreras.

- (1987b): *El acto de leer: teoría del efecto estético*, 1976. Madrid: Taurus. Trad. de J. A. Gimbernat y M. Barbeito.
- (1989): «El papel del lector en Joseph Andrews y Tom Jones de Fielding», en R. Warning (coord.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 277-96.
- (1997): «La ficcionalización: dimensiones antropológicas de las ficciones literarias», en A. Garrido Domínguez (coord.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros. pp. 43-65. Trad. de P. Tejada Caller.
- ITARD, J. (1982): *Víctor de L'Aveyron*. Madrid: Alianza. Trad. y notas de R. Sánchez Ferlosio.
- IWASAKI, F. (2010): «Continuidad de los museos». Presentación en Sevilla, 16 marzo 2010. En línea: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escriwasakif1.html> [10/12/2017].
- JABÈS, E. (2002): *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores. Pról. de J. Á. Valente. Trad. de C. Gonzáles de Uriarte y M. Rivat.
- JACOBSON, S. A. (1984): *Yup'ik Eskimo Dictionary*. Alaska: University of Alaska, Alaska Native Language Center.
- JAEGER, W. (1939-45): *Paideia: The Ideals of Greek Culture*. 3 vols. Oxford: Oxford University Press. Trad. de G. Highet.
- (1946): *Aristóteles: bases para la historia de su desarrollo intelectual*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. Trad. de J. Gaos.
- JAKOBSON, R. (1962): «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», *Les Temps Modernes*, 188, 853-80.
- JAKOBSON, R., BARTHES, R., MOLES, A. et al. (1971): *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso. Trad. de M.^a T. La Valle.
- JAMES, W. (1945): *Pragmatismo*. Buenos Aires: Emecé.

- JAMESON, F. (1991): *Postmodernism or the Cultural Logic of the Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- JANECEK, G. (1996): *Zaum: the Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego: San Diego State University Press.
- JANIK, A. (1985): «Les crises du langage», *Revue d'Esthétique*, 9, 53-63.
- JANIK, A. y TOULMIN, S. (1974): *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus. Trad. de I. Gómez de Liaño.
- JARAMILLO, A. (2006): «Del abismo de la escritura o el silencio de la creación: Mallarmé, Hassan, Pizarnik y Cortázar», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 8, 165-94.
- JAUSS, H. R. (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus. Trad. J. Siles y Ela M.^a Fernández Palacios.
- JENOFONTE (1944) : *Memorables (recuerdos socráticos)*. México: Secretaría de Educación Pública. Trad. de J. D. García Bacca.
- JITRIK, N. (1999): *Vertiginosas textualidades*. México: UNAM.
- JOHNSTON, W. M. (2000): *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*. Berkeley: University of California Press.
- JOUBERT, J. (1838): *Recueil des pensées de M. Joubert*. París: Le Normand.
- (2007): *Sobre arte y literatura*. Cáceres: Periférica. Ed. y trad. de L. E. Rivera.
- JOYCE, J. (1990): *Dublineses*. Madrid: Alianza. Trad. de G. Cabrera Infante.
- (2013): *Ulises*. Barcelona: Random House. Trad. de J. M.^a Valverde.
- (2016): *Fineggans Wake*. Buenos Aires. El cuenco de plata. Trad. de M. Zabaloy.
- JUANPERE, P. (2018): «Del arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes

visuales contemporáneas», 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 19, 102-13.

JUARROZ, R. (1991): *Duodécima poesía vertical*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

JULIÁN PÉREZ, A. (1995): *Modernismo, vanguardias, posmodernismo: ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.

KATCHADJIAN, P. (2009): *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía. En línea: <https://edoc.site/el-aleph-engordadopdf-pdf-free.html> [15/11/2018]

KAFKA, F. (1967): «El escudo de la ciudad», en Id., *La metamorfosis*. Buenos Aires: Losada, 125-28. Trad. y pról. de J. L. Borges.

KAHN, C. H. (1979): *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge: Cambridge University Press.

KANDINSKY, V. (1973): *De lo espiritual en el arte*, 1911. Barcelona: Seix Barral.

KANT, I. (1991): *Crítica de la razón pura*, 1781. México: Porrúa. Trad. de M. García Morente.

KHLEBNIKOV, V. (1970): «Livre des préceptes», *Poétique*, 1, 112-26; *Poétique*, 2, 233-54.

——— (1984): *Antología poética y estudios críticos*. Barcelona: Laia. Selección, trad. y presentación de J. Lentini.

KHUN, T. S. (2011): *La estructura de las revoluciones científicas*, 1962. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. C. Solís Santos.

KIERKEGAARD, S. (2008): *La enfermedad mortal*, 1849. Madrid: Trotta. Prólogo y trad. de D. Gutiérrez Rivero. Nota preliminar de Ó. Parcero Oubiña.

KNOWLSON, J. (1975): *Universal Language Schemas in England and France, 1660-1890*. Toronto: University of Toronto Press.

- (1995): «The Ideal Language of Veiras, Foigy and Tyssot de Patot», en N. Struever (ed.), *Language and the History of Thought*. Rochester: University of Rochester Press, 129-38.
- KOHUT, K. (coord.) (1997): *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- KOLAKOWSKI, L. (1971): *Die Philosophie des Positivismus*. München: Piper. Trad. de P. Lanchmann.
- KONOPKA, G. et al. (2009): «Human-Specific Transcriptional Regulation of CNS Development Genes by FOXP2», *Nature*, 462, 213-17.
- KOPF, A. (2016): *Hermano de hielo*. Barcelona: Alpha Decay.
- KOSUTH, J. (1991): *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT.
- KOZAK, C. (2017): «Literatura expandida en el dominio digital», *Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias Cenditel*, 4 (6), 220-45.
- KRAUSS, R. (2002): «La escultura en el campo expandido», en H. Foster (comp.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 59-74. Trad. de de J. Fibla.
- KRISTEVA, J. (1974): *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Seuil.
- (1978): *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- KUSHNER, R. (2014): *Los lanzallamas*. Madrid: Galaxia Gutenberg. Trad. de A. Pérez de Villar Herranz.
- LABORDA GIL, X. (2010): «Crátilo: diálogo con el mito platónico de la lingüística», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 29, s. p.
- (2013): «Babel y la biblioteca, máscaras del mito en la lingüística», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 25, s. p.
- LABRAÑA, M. (2017): *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Madrid: Siruela.

- LAERA, A. (2014): *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LAFONT, C. (1993a): *La razón como lenguaje. Una revisión del «giro lingüístico» en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid: Visor.
- (1993b), «Die Rolle der Sprache in *Sein und Zeit*», *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 47 (1), 41-59.
- LAFONT, C. y PEÑA, L. (1999): «La tradición humboldtiana y el relativismo lingüístico», en M. Dascal (ed.), *Filosofía del lenguaje II. Pragmática. Enciclopedia de Filosofía Iberoamericana Vol. 18*. Madrid: Trotta, 191-218.
- LAFFORGUE, M. (comp.) (1999): *Antiborges*. Buenos Aires: Ediciones B.
- LAGO, E. (2013): *Siempre supe que volvería verte*, Aurora Lee. Barcelona: Malpaso.
- LAI, C. S. et al. (2001): «A Forkhead-Domain Gene is Mutated in Severe Speech Disorder», *Nature*, 413, 519-23.
- LAING, R. D. (1975): *El yo dividido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Trad. de F. González Aramburo.
- LAKOFF, G. (1990): *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LANDSBERG, M. E. (ed.) (1988): *The Genesis of Language: A Different Judgement of Evidence*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- (1994): «Origins of Language», en R. E. Asher y J. M. Simpson (eds.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics Vol. 5*. Oxford: Pergamon, 2886-891.
- LANE, H. (1976): *Wild Boy of Aveyron*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- LANGOWSKI, G. J. (1982): *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos.

- LARGE, A. (1985): *The Artificial Language Movement*. Oxford: Basil Blackwell.
- LASSELS, R. (1671): *Voyage d'Italie*. París: L. Billaine.
- LÁZARO CARRETER, F. (1985): *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Barcelona: Crítica.
- LE BRETON, D. (2001): *El silencio: aproximaciones*. Madrid: Sequitur. Trad. de A. Temes.
- LEIBNIZ, G. W. (2016): *Nuevos ensayos sobre el entendimiento, 1765*. Madrid: Akal. Trad. de J. R. Goberna Falque.
- LEJEUNE, PH. (1975): *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- LEM, S. (2012): *Magnitud imaginaria. Biblioteca del siglo XXI*. Madrid: Impedimenta. Trad. de J. Maurizio. Introd. de R. Valencia.
- (2013): *Vacío perfecto*. Biblioteca del siglo XXI. Madrid: Impedimenta. Trad. de J. Maurizio. Introd. de A. Ibáñez..
- LE RIDIER, J. (1995): *Hugo von Hofmannsthal: Historicisme et Modernité*. París: PUF.
- (2000): *Modernité viennoise et crises de l'identité*. París: PUF.
- LERSCH, L. (1838-41): *Die Sprachphilosophie der Alten*, 3 vols. Bohn: H. B. König.
- LESSER, R. (1983): *Investigaciones lingüísticas sobre la afasia*. Barcelona: Ed. Médica y Técnica.
- LESSER, R. y MILROY L. (1993): *Linguistic and Afasia. Psycholinguistic and Pragmatic Aspects of Intervention*. Nueva York: Routledge.
- LESSING, G. E. (1960): *Laocoonte*. Mexico D.F.: UNAM. Trad. de A. Raggio. Introd. de J. Fernández.
- LETHEM, J. (2008): *Contra la originalidad*. México D.F.: Tumbona. Trad. de P. Duarte.

- LEVINAS, E. (2004): *La teoría fenomenológica de la intuición*. Salamanca: Sígueme. Trad. de T. Checchi.
- (2015): *Escritos inéditos 2. Palabra y silencio y otros escritos*. Madrid: Trotta. Trad. de M. García-Baró López y M. Huarte.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1969): *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós. Trad. de M. Thérèse Cevasco.
- LEVY, G. R. (1948): *The Gate of Horn: A Study of the Religious Concepts of the Stone Age, and their Influence upon European Thought*. Londres: Faber and Faber.
- LEYTE, A. (2007): «Después y antes de Babel», en J. Barja y J. Jiménez Heffernan, *La hipótesis Babel. 20 formas de desplazar una torre*. Madrid: Abada.
- LIBERTELLA, H. (1990): *El paseo internacional del perverso, nouvelle*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (1990): *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (1991): *Pathografeia. Los juegos desviados de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (1993): *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LINK, D. (1994): «Historia de una pasión argentina. La crítica literaria (1955-1966)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 527, 7-33.
- LLANOS, A. (1968): *Los presocráticos y sus fragmentos: desde los milesios hasta los sofistas del siglo V*. Buenos Aires: Juarez.
- LLEDÓ, E. (1996): *La memoria del logos: estudios sobre el diálogo platónico*. Madrid: Taurus.
- (2015): «Filosofía y lenguaje», en Id., *La filosofía hoy*. Barcelona: RBA, 95-275.

- LOCKE, J. (2005): *Ensayo sobre el entendimiento humano*, 1690. México: Fondo de Cultura Económica. Prólogo J. A. Robles y C. Silva. Trad. de E. O'Gorman.
- (2014): *Del abuso de las palabras*. Madrid: Taurus. Trad. de M. Schifino.
- LÓPEZ COBO, A. (2007): «De Einstein a Gómez de la Serna: La Teoría de la Relatividad y el secreto del arte moderno», *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXIII, 728 noviembre-diciembre 2007, pp. 911-21.
- LÓPEZ MANZANEDO, F. M. (2010): *La imaginación en la crítica del fin de siglo (Aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- LORAS, O. (1971): «El lenguaje de la neurosis y de la psiquiatría», en R. Alonso (coord.), *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 75-92.
- LORENZO, G. (2016): «Gramática generativa», en J. Gutiérrez-Rexach (ed.), *Enciclopedia de lingüística hispánica Vol. I*. Londres: Routledge, 138-50.
- LOUIS, A. (1997): «Borges y el nazismo», *Variaciones Borges*, 4, 117-36.
- (2007): *Borges ante el fascismo*. Berna: Peter Lang.
- LOZANO MIJARES, M.^a del P. (2007): *La novela española postmoderna*. Madrid: Arco Libros.
- LUCERO, N. (2012): «El ensayo como forma en de Juan José Saer», *Revista Iberoamericana*, 240 (LXXVIII), 681-94.
- LUDMER, J. (2010): *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUGONES, L. (1921): *El tamaño del espacio. Ensayo de psicología matemática*. Buenos Aires: El Ateneo.

- (1988): *Cuentos fantásticos*. Madrid: Castalia. Ed. de Pedro Luis Barcia.
- (2009): *Las fuerzas extrañas*. Madrid: Eneida.
- LUISELLI, V. (2013): *La historia de mis dientes*. México D. F.: Sexto Piso.
- LUKÁCS, G. (1975): «Sobre la esencia y forma del ensayo», Id. *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo. Trad. de M. Sacristán
- LYONS, J. (1988): «Origins of Language», en A. C. Fabian (ed.), *Origins*. Cambridge: Cambridge University Press, 141-66.
- LYOTARD, J.-F. (1971): *Discours, figure*. París: Klincksieck.
- (1979): *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra. Trad. de M. Antolín Rato.
- (1988): «Après le sublime, état de l'esthétique», en *L'inhumain. Causeries sur le temps*. París: Klincksieck.
- MAAT, J. (2004): *Philosophical Languages in the Seventeenth Century: Dalgarno, Wilkins, Leibniz*. Netherlands: Kluwer Academic Publisher.
- MADARIAGA CARO, M. (2010). *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron 'Los detectives salvajes'*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- MAGRIS, C. (1986): *Danubio*. Milano: Garzanti.
- (1993): *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Ediciones 62. Trad. de P. Estelrich.
- (2005): *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori.
- (2008): «La herrumbre de los signos», en H. von Hofmannsthal, *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos. 63-118. Trad. de C. Palma.
- (2010): *Alfabetos. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama. Trad. de P. González Rodríguez.

- MAINER, J. C. (1984): «Literatura para una crisis», *Siglo xx: Historia universal (Historia 16)*, 15, 67-82.
- MALLARME, S. (1945): *Un coup de dés*, en Id., *Œuvres complètes*. París: Gallimard. Ed. y notas de H. Mondor y G. Jean-Aubry.
- MALOTKI, E. (1983): *Hopi Time: A Linguistic Analysis of the Temporal Concepts in the Hopi Language*. Nueva York: Mouton Publishers.
- MAN, P. de (1996): «Un maestro de nuestros días: Jorge Luis Borges (1964)», en Id., *Escritos críticos. (1953-1978)*. Madrid: Visor, 215-21. Trad. de J. Yagüe Bosch.
- MANGANELLI, G. (1977): *Pinocchio, un libro parallelo*. Milano: Adelphi.
- (2009): *Nuovo Commento*. Milano: Adelphi.
- (2016): *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*. Milano: Adelphi.
- MANGUEL, A. (2008): *Todos los hombres son mentirosos*: Barcelona: RBA.
- MANSFIELD, K. (1938): *En la bahía*. Buenos Aires: Losada. Trad. de L. Acevedo Suárez.
- MANZONI, C. (2008): «Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño», en E. Paz Soldan y G. Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 335-57.
- MARCHÁN FIZ, S. (1974): *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- (1982): *La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona: G. Gili.
- MARCUS, B. (2018): *Por qué la literatura experimental amenaza con destruir la edición, a Jonathan Franzen y la vida tal y como la conocemos*. Seguido de *Mis pinitos en pedantería*, de Rubén Martín Giráldez. Zaragoza: Jekyll & Jill. Trad. de R. Martín Giráldez.
- MARECHAL, L. (1948): *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana.

- MARENGO, M.^a del C. (2000): «El autor ficticio en la obra de Jorge Luis Borges: crítica y renovación de la literatura argentina», *Variaciones Borges*, 10, 167-83.
- MARKSON, D. (2011): *Punto de fuga*. México D. F.: Verdehalago. Trad. de V. Martínez Lira y A. Reta Lira.
- (2013): *Esto no es una novela*. Buenos Aires: La bestia equilátera. Trad. de L. Wittner.
- MARTÍ, F. et al. (2006). *Palabras y mundos: informe sobre las lenguas del mundo*. Barcelona: Icaria.
- MARTIN, S. (2012): *Un objeto de belleza*. Barcelona: Literatura Random House. Trad. de C. Rodríguez Juiz
- MARTINET, A. (1970) : *Eléments de linguistique générale*. París: Armand Colin.
- (1991): «Sur quelques questions d'interlinguistique», *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 44 (6), 675-87.
- MARTÍNEZ MENDIZÁBAL, I. y ARSUAGA FERRERAS, J. L. (2009): «El origen del lenguaje: la evidencia paleontológica», *Munibe (Antropología-Arkeología)*, 60, 5-16.
- MARTÍN PERIS, E. (coord.) (2008): *Diccionario de términos clave de ELE*. Madrid: SGEL.
- MARX, K. (2004): *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires: Colihue. Trad. de M. Vedda, F. Aren y S. Rotemberg.
- MARX, K. y ENGELS, F. (1888): *Communist Manifesto*. Chicago: Charles H. Kerr and Company. Trad. de S. Moore.
- (2009): *Manifiesto comunista*. Madrid: Akal.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A. (2007): «El nuevo Don Quijote», en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 265-68.

- MASOTTA, O. (1965): «Reportaje», *Literatura y Sociedad*, 1, 44-8.
- MASSÓ CASTILLA, J. (2017): «Las paradojas de la Historia del arte», *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, número especial monográfico: *Georges Didi-Hubermann. Imágenes, historia, pensamiento*, 246, 101-12.
- MASSUH, G. (1980): *Borges: Una estética del silencio*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- MATE, R. (1992): «El olvido del mundo de la vida y el recuerdo del fundamento humano de la ciencia», en E. Husserl, *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós, 9-32.
- MATURANA, H. (2006): «Lenguaje y realidad: el origen de lo humano», en H. Maturana, *Desde la biología a la psicología*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 96-102. Compilación y prólogo de J. Luzaro García.
- MAUPERTUIS, P. L. (1752): «Reflexions philosophiques sur l'origine des langues et la signification des mots», en Id., *Les Oeuvres de Mr. de Maupertuis*. Dresde: G. C. Walther, 353-68. Ed. electrónica de la Bibliothèque Nationale de France.
- MAUTHNER, F. (2001): *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Barcelona: Herder. Trad. de J. Moreno Villa. Ed. de A. Kovacsics.
- MCCARTHY, T. (2016): *Satin Island*. Málaga: Pálido Fuego. Trad. de J. L. Amores Baena.
- MCHALE, B. (1992): *Constructing Postmodernism*. Londres: Routledge.
- MCLUHAN, H. M. (1985): *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Barcelona: Planeta-De Agostini. Trad. de J. Novella.
- MÉNDEZ GARCÍA, C. (2005): *Retórica de la esquizofrenia en los epígonos del modernismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- MENDÍVIL GIRÓ, J. L. (2009): *Origen, evolución y diversidad de las lenguas: una aproximación biolingüística*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- MENDOZA BOLIO, E. (2012): «Arte y literatura. La vanguardia en la otra orilla: un surrealismo transatlántico», en J. Ortega (ed.), *Nuevos hispanismos: para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 167-74.
- MENÉNDEZ SALMÓN, R. (2012): *Medusa*. Barcelona: Seix Barral.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964): *Signos*. Barcelona: Seix Barral. Trad. de G. Martínez.
- (1970): *Lo visible y lo invisible*. Seguido de *Notas de trabajo*. Barcelona: Seix Barral. Prefacio de C. Lefort. Trad. de J. Escudé.
- (2000): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península. Trad. de J. Cabanes.
- MERSENNE, M. (1636): *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*. París: Sebastien Creamoisy. Ed. electrónica de la Bibliothèque Nationale de France.
- MERUANE, L. (2013): «Enrique Vila-Matas by Lina Meruane», *BOMB*, 123, s.p. En línea: <http://bombmagazine.org/article/7097/> [12/05/2017].
- MESA GANCEDO, D. (ed.) (2006): *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MEZZICH, J. E. et al. (1996): *Culture and Psychiatric Diagnosis: A DSM-IV Perspective*. Washington D.C.: American Psychiatric Press.
- MILLER, A. I. (2007): *Einstein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona: Tusquets. Trad. de J. Cuéllar.
- MILLERET, J. de (1967): *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. París: Pierre Belfond.
- MILLET, C. (1994): *L'Art contemporain en France*. París: Flammarion.
- MINKOWSKI, H. (1983): «Turris Babel. Mille anni di rappresentazioni», *Rassegna*, número especial monográfico: *Turris Babel*, 16, 8-88.

- MOLLOY, S. (1999): «Traducir a Borges», en R. Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México.
- MONBODDO, J. B. (1774): *The Origin and Progress of Language*. Edinburgh. J. Balfour. Ed. electrónica de la University of Michigan y Google.
- MONDOLFO, R. (2007): *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*. México D. F.: Siglo XXI. Prólogo de R. Frondizi, trad. de O. Caletti.
- MONNEROT-DUMAINE, M. (1960): *Précis d'interlinguistique générale et spéciale*. París: Maloine.
- MONTAIGNE, M. (2018): *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona: Acantilado. Pról. de A. Compagnon. Ed. y trad. de J. Bayod Brau.
- MONTERO FENOLLÓS, J.-L. (2005): «Etemenanki: Nuova ipotesi di ricostruzione dello ziggurat di Nabucodonosor II nella città di Babilonia», *Isimu: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad*, 8, 201-16.
- (2008): *Arqueología, historia y Biblia. De la torre de Babel al templo de Jerusalén*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- MORA, V. L. (2007): *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Granada: Berenice.
- (2008): *Pasadizos. Espacios simbólicos entre el arte y la literatura*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2012): *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- (2017): *Fred Cabeza de vaca*. México D. F.: Sexto Piso.
- MORELLI, G. (2007): «Vila-Matas en París, una 'fiesta' sin Hemingway», en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 228-31. Trad. de C. Vitale.
- MORENO, F. Á. (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria: Portal Editions. Pról. de J. Díez.

- MORENO HERRERA, F. L. (2017): «Universalismo, cosmopolitismo y política editorial en revistas culturales del siglo XX», *Latinoamérica. Revistas de Estudios Latinoamericanos*, 64, 99-123.
- MOREY, M. (1988): *Los presocráticos: del mito al logos*. Barcelona: Montesinos.
- MORILLAS, E. (2011): «Apuntes para la arqueología de la vanguardia rioplatense», en M. Fuentes Vázquez y P. Tovar (coords.), *A través de la vanguardia hispanoamericana*. Tarragona: URV, 127-33.
- MORO, Th. (1516): *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reip[ublicae] statu, deq[ue] noua Insula Vtopia*. Louvain: Arte Theodorice Martini. Ed. electrónica de The New York Public Library.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1988): *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra. Trad. de J. Vega.
- (2012): «Il silenzio», en Id., *Il parlare figurato. Manualetto di figure retoriche*. Roma: Laterza, 88-90.
- (2015): *Silenzi d'autore*. Roma: Laterza.
- MOSTERÍN, J. (2002): *Teoría de la escritura*. Barcelona: Icaria.
- MUGUERZA, J. (1977): *La razón sin esperanza*. Madrid: Taurus.
- MÚJICA LAINEZ, M. (1962): *Bomarzo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1965): *El unicornio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1974): *El laberinto*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MÜLLER-BERGH, K. y MENDOÇA TELES, G. (2009): *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- MUÑOZ MILLANES, J. (2008): «Introducción», en H. von Hofmannsthal, *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos. 11-59.

- MUSCHIETTI, D. (2006): «Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)», *Orbis Tertius*, 11 (12), 1-15.
- MUSIL, R. (2010): *El hombre sin atributos*. Barcelona: Austral. Trad. de J. M.^a Saénz.
- NABOKOV, V. (1992): *Pale Fire*. Londres: Everyman's Library. Introd. de R. Rorty.
- (2002): *Nikolái Gógol*. Barcelona: Littera. Trad. de A. Rennau.
- (2017): *Opiniones contundentes*. Barcelona: Anagrama. Trad. de M. R. Begolea y D. Alou.
- NAVAJAS, G. (2013): *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo xx*. Valencia: Universitat de València.
- NAVARRO, J. E. (2014): «La enfermedad de la literatura en la narrativa de Enrique Vila-Matas», *Anales de literatura española contemporánea*, 39 (1), 217-32.
- NAVARRO, S. J. (1998): *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*. Valencia: Episteme.
- NÉSPOLO, M. (2016): «Vila-Matas: "El arte es una fe"», *El Mundo*, 23 de febrero de 2016.
- NIETZSCHE, F. (1998): *Así habló Zaratustra*, 1883-85. Madrid: Alianza. Trad. de A. Sánchez Pascual.
- (2006): *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, 1887. Madrid: Alianza. Trad. de A. Sánchez Pascual.
- (2016): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Tecnos. Ed., trad. y notas de J. B. Llinares.
- (2016): *La gaya ciencia*. Madrid: Tecnos. Ed., trad. y notas de J. L. Vermal.
- NOGUERIA, B. L., MARI J. de J., RAZZOUK, D. (2015): «Culture-bound syndromes

- in Spanish speaking Latin America: the case of *Nervios, Susto* and *Ataques de Nervios*», *Archives of Clinical Psychiatry (São Paulo)*, 42 (6), 171-78.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2016): «Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos», *Atenea*, 514, 169-88.
- NOXON, J. (1972): *Hume's Philosophical Development*. Oxford: Oxford University Press.
- NUBIOLA, J. (2000): «La investigación filosófica sobre el origen del lenguaje», *Pensamiento y Cultura*, 3, 87-96.
- NUEZ, I. de la (2017): «El arte que no se expone», *El País*, 13 de octubre de 2017.
- NUÑO, J. (2005): *La filosofía en Borges*. Barcelona: Reverso.
- OGDEN, C. K. y RICHARDS, I. A. (1923): *The Meaning of Meaning*. Londres: Kegan Paul.
- OKRENT, A. (2010): *In the Land of Invented Languages: A Celebration of Linguistic Creativity, Madness and Genius*. Nueva York: Spiegel & Grau.
- OLEA FRANCO, R. (1993): *El otro Borges, el primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México.
- (2007): «Borges en la constitución del canon fantástico», en A. de Toro (ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Zürich: Olms, 119-44.
- ONETTI, J. C. (1950): *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1975): *Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Montevideo: Arca Editorial.
- OÑORO, C. (2007): *El universo literario de Enrique Vila-Matas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2010): «Viajo para conocer mi geografía. México, Portugal y París en la obra de Enrique Vila-Matas», en N. Fourtané y M. Guiraud

- (eds.), *Emprunts et transferts culturels dans le monde luso-hispanophone: Réalités et représentations*. Nancy: Presses Universitaires.
- (2012): «Hasta perder el aliento: Enrique Vila-Matas y el cine», en A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas: los espejos de la ficción*. México D.F.: Universidad Benemérita de Puebla / Ediciones Eón.
- (2013): «Locuras cartográficas: los mapas para (no) perderse de Enrique Vila-Matas», en A. Badia, A.-L. Blanc y M. García (eds.), *Geografías del vértigo en la obra de Enrique Vila-Matas*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan.
- (2015): *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*. Madrid: Visor.
- (2015): «Los fantasmas de Hamlet. Teatralidad, escritura y crisis en *Aire de Dylan* (2012), de Enrique Vila-Matas», *ReCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman*, 15.
- (2015): «Escrituras del margen, el margen de la escritura», *La revue de la Société des Hispanistes Français*, 5, 59-75.
- (2016): «The writer is present. *Kassel no invita a la lógica* de Enrique Vila-Matas, como proyecto artístico intermedial», en G. Cordone y V. Béguelin-Argimón (coords.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*. Madrid: Visor, 159-78.
- ORECCHIA, T. (2006): «Retratos ficcionales en la narrativa de Ricardo Piglia: variaciones sobre el retrato del (autor en) artista», *Cahiers de LI.RI.CO*, 1, 277-95.
- OREJUDO, A. (1996): *Fabulosas narraciones por historias*. Barcelona: Tusquets.
- (2000): *Ventajas de viajar en tren*. Barcelona: Tusquets.
- ORTEGA CARCELÉN, M. (2006): *Cosmocracia: política global para el siglo XXI*. Madrid: Síntesis.

- ORTEGA, J. (1977): «Borges y la cultura hispanoamericana», *Revista Iberoamericana*, número especial: *Jorge Luis Borges*, 100-101 (XLIII), 257-68.
- (1997): «Postmodernism in Spanish American Writing», in H. Bertens y D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins, 315-26.
- (2010): *La imaginación crítica. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- (2012): «El algoritmo barroco (literatura atlántica y crítica del lenguaje)», en Id. (ed.), *Nuevos hispanismos: para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid. Iberoamericana Vervuert, 127-45.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1993): *Meditaciones del Quijote*, en Id. *Obras Completas I*. Madrid: Alianza,
- (2001): *El hombre y la gente*, 1957. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- (2004a): «La teoría de la relatividad de Einstein y sus fundamentos físicos, de Max Born», en Id., *Obras completas*, tomo III. Madrid: Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- (2004b): «La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela», en Id., *Obras completas*, tomo III. Madrid: Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- (2007a): «Introducción a los problemas actuales de la filosofía», en Id., *Obras completas*, tomo VII. Madrid: Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- (2007b): «Medida a Einstein», en Id., *Obras completas*, tomo VII. Madrid: Taurus/ Fundación Ortega y Gasset.
- ORTIZ, E. (1995): «A Convergence of Interests: Einstein's Visit to Argentina in 1925», *Ibero-amerikanisches Archiv*, 21, 1 (2), 1995, 67-126.

- (1998): «The Transmission of Science from Europe to Argentina and its Impact on Literature: from Lugones to Borges», en E. Fishburn (ed.), *Borges and Europe Revisited*. Londres: ILAS, 108-23.
- ORWELL, G. (1949): *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Secker & Warburg.
- OVIEDO, J. M. (2003): «Borges: el ensayo como argumento imaginario», *Letras Libres*, agosto 2003, 48-50.
- PALAHNIUK: Ch. (2003): *Lullaby*. Nueva York: Vintage.
- PAOLI, R. (1986): «Borges y Schopenhauer», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12 (24), 173-208.
- PARDO, J. L. (2016): *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Anagrama.
- PARDO PORTO, B. (2018): «Entrevista a César Aira», *ABC*, 30 de abril de 2018, s. p. En línea: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-cesar-aira-leer-ovidio-puede-mucho-mas-estimulante-leer-david-foster-wallace-201804300037_noticia.html [11/07/2018].
- PAREYSON, L. (1960): *Estetica: teoria della formatività*, 1954. Bologna: Zanichelli.
- PARRA, M. (1988): «La hipótesis Sapir-Whorf», *Forma y Función*, 3, 9-16.
- PARROT, A. (1962): *La torre de Babel*. Barcelona: Garriga.
- PASCAL, B. (2015): *Pensamientos*. Madrid: Alianza. Trad. de X. Zubiri.
- PASSMORE, J. (1952): *Hume's Intentions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PATER, W. (1887): *Imaginary Portraits*. Londres: McMillan and Co.
- (1982): *El renacimiento*. Barcelona: Icaria.
- PATÍÑO, R. (2018): «La crítica como escena de la acefalía: la 'archifilología' de Raúl Antelo», *Conversaciones del Cono Sur*, 3 (2), 41-7.

- PATO, A. (2012): *Literatura expandida. Arquivo e citação na obra de Dominique GonzalezFoerster*. São Paulo: Sesc/Associação Cultural Videobrasil.
- PAULS, A. y HELFT, N. (2000): *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PANESI, J. (2004): *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- PAULSON, J. (1962): *Index Hesiodeus*. Hildesheim: Georg Olms.
- PAVIĆ, M. (1989): *Diccionario jázaro*. Barcelona: Anagrama. Trad. de D. Soldatic.
- PAZ, O. (1956): *El arco y la lira*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1965): *Los signos en rotación*. Buenos Aires: Sur.
- (1991): *El signo y el garabato*, 1973. Barcelona: Seix Barral
- (1974a): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1974b): *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.
- (1980): *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral.
- (1984): *Corriente alterna*, 1967. México: Siglo XXI.
- PEETERS, B. y SCHUITEN, F. (1983): *Les Cités Obscures 3. La Tour*. París: Éditions Casterman.
- PELLICER, R. (2006): «Ricardo Piglia y el relato del crimen», en D. Mesa Gancedo (ed.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 89-104.
- PENZLER, O. (ed.) (2017): *Bibliomysteries: Stories of Crime in the World of Books and Bookstores*. Nueva York: Pegasus.
- PEREC, G. (1965): *Les choses*. París: Éditions Julliard.
- PÉREZ CARREÑO, F. (ed.) (2005): *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: A. Machado.

- PERKOWITZ, S. (2014): ««La física cuántica, para entenderla por fin», *Quo*, 26 de septiembre de 2014. En línea: <https://www.quo.es/ciencia/a42578/la-fisica-cuantica-para-entenderla-por-fin/> [13/11/2018]
- PERLOFF, M. (1981): *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. [S.l.]: Northwestern University Press.
- PERNIOLA, M. (2015): *El arte expandido*, Madrid: Casimiro Libros
- (2016): *La estética contemporánea*. Madrid: Machado. Trad. de F. Campillo.
- PERROMAT, K. A. (2010): *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Tesis doctoral. París: Université Paris-Sorbonne Paris IV.
- (2011): «Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?» *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 115-27.
- PICARD, M. (1954): *Le monde du silence*. París: Presses Universitaires de France. Trad. de J.-J. Anstett.
- PICO DELLA MIRANDOLA, G. (1985): *De Hominis Dignitate*. Pisa: Scuola Normale Superiore. Ed. de E. Garin.
- PIGLIA, R (1986): *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- (1988): *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1999): *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- (2007): «El arte de narrar», *Universum*, 22 (1), 343-48.
- (2011): «Sobre *Dublinesca*», en E. Vila-Matas, *Dublinesca*. São Paulo: Cosac Naify. Trad. de J. Rubens Siqueira.
- (2013a): *Respiración artificial*. Barcelona: Debolsillo.
- (2013b): *La ciudad ausente*. Barcelona: Debolsillo.
- (2014a): *Crítica y ficción*. Barcelona: Debolsillo.

- (2014b): *El último lector*. Barcelona: Debolsillo.
- (2017): *Nombre falso*. Barcelona: Debolsillo.
- (2015-2017): *Los diarios de Emilio Renzi*. Barcelona: Anagrama.
- PINILLA BURGOS, R. (2014): «Habitar el límite, compartir el horizonte», *Escritura e imagen*, número especial monográfico: *Homenaje a Chillida. Caminos de encuentro entre el pensamiento y el arte*, 10, 199-220.
- PIÑA, C. (1998): «Borges posmoderno», *Cultura*, número especial monográfico: *Tribute to Borges*, 64/65 (XV), 17-8.
- (1999): «Borges y la posmodernidad», *Revista de Literaturas Modernas. Homenaje a Jorge Luis Borges. Borges entre dos siglos: Recuperaciones y anticipaciones*, 29, 273-84.
- (2005): «Jorge Luis Borges y Paul Auster: las transformaciones posmodernas de la narrativa policial», en M.^a G. Bárbara Cittadini (coord.) *Borges y los otros*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- PIÑERA, V. (1994): «Nota sobre la literatura argentina de hoy», en Id. *Poesía y crítica*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 175-81.
- PITOL, S. (1996): *El arte de la fuga*. México D. F.: Era.
- (2000): *El viaje*. México D. F. Era.
- (2005): *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos.
- PLATÓN (1988): *Diálogos. Volumen III: Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos. Trad., introd. y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó.
- (2008): «Crátilo», en Id., *Diálogos. Volumen II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Madrid: Gredos. Trad. e introd. de J. L. Calvo.

- PÖGGELER, O. (1986): *El camino del pensar de Martin Heidegger*. Madrid: Alianza. Trad. de F. Duque Pajuelo.
- POMBO, O. (1987): *Leibniz and the Problem of a Universal Language*. Münster: Nodus.
- PONS, A. (1979): «Les langues imaginaires dans les utopies de l'age classique», *Critique*, 387-88, 720-35.
- PORSET, CH. (1979): «Langues nouvelles, langues philosophiques, langues auxiliaires au XIX siècle. Essai de bibliographie», *Romantisme*, 9 (25-26), 209-05.
- POULET, G. (1969): «Phenomenology of Reading», *New Literary History*, 1 (1), 53-68.
- POZO, A. del (2009): «La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 89-103.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- (1994): «Teoría de la narrativa», en D. Villanueva (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 219-40.
- (2000): «Parodiar, rev(b)elar», *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, 4, 1-18.
- (2004): *Ventanas de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- (2007a): «Vila-Matas en su red literaria», en I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas, Cuadernos de Narrativa*. Neuchatel: Universidad de Neuchatel-Arco Libros, 33-47.
- (2007b): «Creación y ensayo sobre la creación en la obra de Enrique Vila-Matas», en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 388-404.
- (2007c): «Enfermo de literatura», en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 269-72.

- (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- (2014): «El Vila-Matas más divertido», *ABC Cultural*, 1 de marzo de 2014, 10-11.
- PREGO, O. (1985): *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- PREMACK, D. (1971): «Some General Characteristics of a Method for Teaching Language to Organisms that do not Ordinary Acquire it», en L. E. Jarrad (ed.), *Cognitive Processes of Nonhuman Primate*. Nueva York: Academic Press.
- PRIETO, A. (1999): *Borges y la nueva generación*, 1954. Buenos Aires: Letras Universitarias.
- PROCLO (1999): *Lecturas del «Cratilo» de Platón*. Madrid: Akal. Ed. de J. M.^a Álvarez Hoz, Á. Gabilondo Pujol y J. M. García Ruíz.
- PUJOL, O. y VEGA, A. (eds.) (2006): *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Madrid: Trotta.
- PULGARÍN, A. (1995): *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos.
- PUTNAM, H. (1999): *El pragmatismo. Un debate abierto*. Barcelona: Gedisa. Trad. de R. Rosaspini Reynolds.
- QUESADA GÓMEZ, C. (2012): «Ensayistas en fuga. Nuevas y ampliadas regiones del ensayo mexicano actual», *Revista Iberoamericana*, 240 (LXXVIII), 623-36.
- QUINE, W. O. (1960): *Word and Object*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- (1969), *Ontological Relativity and Other Essays*. Nueva York: Columbia University Press.
- RAIMONDI, S. (2012): *Portatori di silenzio*. Milano: Mimesis.

- RAMOS, J. A. (1954): *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Indoamérica.
- RAMOS-IZQUIERDO, E. (2011): *Contrapuntos analíticos a «El acercamiento a Almotásim»*. México D. F.: Rilma 2, ADEHL.
- RASULA, J. (2016): *Dadá: el cambio radical del siglo xx*. Barcelona: Anagrama. Trad. de D. Najmías.
- RAUBER, A. (1888): *Homo Sapiens Ferus oder Die Zustände der Verwilderten und ihre Bedeutung für Wissenschaft Politik und Schule*. Leipzig: Zweite Auflage.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Madrid: Espasa.
- REID, Th. (1765): *Inquiry into the Human Mind*. Edinburgh: A. Millar.
- REIG, R. (2012). *Lo que no está escrito*. Barcelona: Tusquets.
- RÉROLLE, R. (2007): «La realidad engañosa», en M. Heredia (ed.) *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 109-11. Trad. de G. Bou.
- REST, J. (2009): *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- REYES, G. (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- RIA, A. (2014): *Lalla Romano: «Solo il silenzio vive»*. Milano: Mimesis.
- RICHARDS, I. A. (1929): *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner, and Co. Ltd.
- RICOEUR, P. (1969): *Le conflit des Interprétations*. París: Seuil.
- (1980): *À l'école de la phénoménologie*. París: J. Vrin.
- (1983): *Temps et récit I*. París: Seuil

- (2001): *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Trad. de P. Corona.
- (2004): *Freud: una interpretación de la cultura*, 1965. México: Siglo XXI. Trad. de A. Suárez.
- (2006): *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI. Trad. de G. Monges Nicolau.
- RIGOBELLO, A. (2005): «El hermoso riesgo de interpretar», en M. Agís Villaverde (ed.), *Hermenéutica y responsabilidad: homenaje a Paul Ricoeur*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 121-29.
- RÍOS BAEZA, F. (ed.) (2012): *Enrique Vila-Matas: los espejos de la ficción*. México: Ediciones Eón.
- RIVA, R. (2005): «Yzur, Funes y El inmortal: una convergencia metafísica», *Revista Chilena de Literatura*, 66, 47-62.
- ROAS, D. (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- ROBINS, R. H. (1981): *Breve historia de la lingüística*. Madrid: Paraninfo. Trad. de E. Alcaraz Varo.
- RODEIRO, M. (2008): «Xul. Más allá del idioma (de los argentinos)», en H. González (comp.), *Beligerancia de los idiomas. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana*. Buenos Aires: Colihue, 185-251.
- RODÓ, J. E. (1913): *El mirador de Próspero*. Montevideo: José María Serrano Editor.
- RODRÍGUEZ ALONSO, M.^a ÁNGELES (2016): «La transformación de los realismos en la escala española o cuano a una ética realista ya no sirve una estética realista», *SIGNA*, 25, 925-42.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1972): «Borges y la *Nouvelle Critique*», *Revista Iberoamericana*, 80 (XXXVIII), 367-83.

- (1976): *Borges: hacia una lectura poética*. Madrid: Guadarrama.
- (1981): *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila.
- (1987): *Borges. Una biografía literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1985): «Borges y Derrida: boticarios», *Maldoror*, 21, 123-32.
- (1992): *Narradores de esta América*. Montevideo: Alfadil.
- RODRÍGUEZ, M. (1979): «Borges y Derrida», *Revista Chilena de Literatura*, 13, abril, 77-91.
- (2005) «Pierre Menard, autor del Quijote. Biografía de un lector», *Revista Chilena de Literatura*, 67, noviembre, 103-12.
- RODRÍGUEZ, R. (1997): *Transformación hermenéutica de la fenomenología: una interpretación de la obra temprana de Heidegger*. Madrid: Tecnos.
- RODRÍGUEZ TEMPERLEY, M.^a M. (2007): «Babel en España a propósito de la recurrencia del relato bíblico: el caso de la *General Estoria*», en AA.VV., *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 449-68.
- ROFFÉ, R. (2001): «Sueño de sueños». Entrevista a Jorge Luis Borges, en Id. *Conversaciones americanas*. Madrid: Editorial Espuma. En línea: www.literaturas.com/entrevistaBorges.htm [27/08/2018]
- ROGERS, S. (2017): *Borges and Kafka: Sons and Writers*. Oxford: Oxford University Press.
- ROJAS, C. (2007): «“El acercamiento a Almotásim” y el efecto de contaminación», *Variaciones Borges*, 23, 115-27.
- ROJAS OSORIO, C. (2001): «Giro lingüístico/Giro hermenéutico/Giro semiológico», *Revista de filosofía*, 57, 63-76.
- ROMANO, L. (1992): *Opere. Vol. I*. Milano: Mondadori. Ed. de C. Segre.

- RORTY, R. (1979): «From Epistemology to Hermeneutics», en Id., *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 315-56.
- (1996): «El idealismo del siglo XIX y el textualismo del XX», en Id., *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid: Tecnos, 217-40. Trad. de J. M. Esteban Cloquell.
- (1998): *El giro lingüístico: Dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*; Seguido de «Diez años después» y de un epílogo del autor a la edición castellana, 1968. Barcelona: Paidós. Introd. y trad. de G. Bello.
- (2002): «Il progresso del pragmatista», en U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani, 109-32. Trad. de S. Cavicchioli.
- ROSA, I. (2013): *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- ROSA, N. (1987): *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria.
- (1999): «Veinte años después o “novela familiar” de la crítica literaria», en Id. (ed.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria argentina*. Buenos Aires: Biblos, 328-47.
- ROSSI, P. (2000): *Logic and the Art of Memory: The Quest for a Universal Language*. Londres: The Athlone Press.
- ROUSSEAU, J. J. (1980): *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid: Akal. Trad. de M. Armiño.
- (1997): *Las confesiones*. Madrid: Alianza. Prólogo, trad. y notas de M. Armiño.
- (2008): *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid: Alianza. Prólogo, trad. y notas de M. Armiño.
- (2011): *Emilio, o de la educación*. Madrid: Alianza. Prólogo, trad. y notas de M. Armiño.
- (2017): *El contrato social*. Madrid: Akal. Ed. y trad. M.^a J. Villaverde Rico.

- ROUSSEL, R. (2012): *Locus Solus*. Madrid: Capitán Swing. Trad. de M. Cohen.
- ROWE, W. et al. (eds.) (2000): *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- RUIZ, P. M. (2014): *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature Leading Mostly to Borges and Oulipo*. Dublin: Dalkey Archive Press.
- RUIZ BARRIONUEVO, C. (1995): «*Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones*», en E. Puppo Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 171-90.
- RULFO, J. (1953): *El llano en llamas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1959): *Pedro Páramo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- RUSSELL, B. (1905): «On Denoting», *Mind*, New Series, 14 (56), 479-93. En línea: <http://www.jstor.org/stable/2248381> [24/06/2018].
- (1951): *An Inquiry into Meaning and Truth*. Londres: Allen and Unwin.
- (1972): *History of Western Philosophy*. Nueva York: Simon & Schuster.
- RUSSELL, P. (2008): *The Riddle of Hume's Treatise: Skepticism, Naturalism, and Irreligion*. Oxford: Oxford University Press.
- RUTTER, M. (1978): «Language Disorder and Infantile Autism», en M. Rutter y E. Schopler (eds.), *Autism: A Reappraisal of Concepts and Treatment*. Nueva York: Plenum Press.
- SAAVEDRA GALINCO, A. (2018): «Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian», *Revista Chilena de Literatura*, 97, 269-95.
- SACKS, O. (1996): «*Veo una voz*». *Viaje al mundo de los sordos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- SADA, D. (2007): «El viajero más lento», en M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 93-8.

- SAER, J. J. (1997): *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- SÁEZ RUEDA, L. (2009): *Movimientos filosóficos actuales*. Madrid: Trotta.
- (2015): *El ocaso de Occidente*. Madrid: Herder.
- SAFRANSKI, R. (2009): *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets. Trad. de R. Gabás.
- (2011): *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Tusquets. Trad. de J. Planells Puchades.
- SALINAS, P. (1947): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SALMON, V. (1972): *The Works of Francis Lodwick in the Intellectual Context of the Seventeenth Century*. Londres: Longmans.
- (1992): «Caractéristiques et langues universelles», en S. Auroux (coord.), *Histoire des idées linguistiques. Tome 2: Le développement de la grammaire occidentale*. Liège: P. Mardaga, 407-23.
- SALZMANN, Z., STANLAW, J. y ADACHI, N. (2015): *Language, Culture and Society: An Introduction to Linguistic Anthropology*. Boulder: Westview.
- SAMARIN, W. J. (1972): *Tongues of Man and Angels. The Religious Language of Pentecostalism*. Nueva York: McMillan.
- SAMOYAUULT, T. (2015): *Roland Barthes*. París: Seuil.
- SÁNCHEZ, Y. y SPILLERS, R. (eds) (2009): *Poéticas del fracaso*. Tubinga: Gunter Narr Verlag.
- SÁNCHEZ-MESA, D. (2009): «Oscilando sobre el cable: Vila-Matas y la escritura funambulista», en S. Crespo Matellán (coord.), *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 417-24.
- SÁNCHEZ RON, J. M. y ROMERO DE PABLOS, A. (eds.) (2005): *Einstein en España*. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes.

- SANFELIX VIDARTE, V. (2005): «La filosofía como crítica del lenguaje», *Convivium*, 18, 195-216.
- SANTANDER, R. y ABADÍA, M. (2008): «‘Sin Borges hablaríamos en inglés’», *La periódica revisión dominical*, 30 de octubre de 2008. En línea: <https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/10/30> [15/12/2017].
- SANTOS, N. (2015): *Vila-Matas: Ficção, Experimentação e Crítica*. Curitiba: Appris.
- SAPIR, E. (1949): *Selected Writings in Culture, Language and Personality*. Berkeley: University of California Press.
- (1958): *Culture, Language and Personality*. Berkeley: University of California Press. Ed. de D. G. Mandelbaum.
- SARASON, I. G. y SARASON, B. R. (2006): *Psicopatología. Psicología anormal: el problema de la conducta inadaptada*. México D. F.: Pearson. Trad. de B. C. Nuding Fleischmann y M. G. Martínez Gay.
- SARTRE, J. P. (1978): *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: SUR. Trad. de V. Prati de Fernández.
- (2005): *El ser y la nada*, 1943. Buenos Aires: Losada. Trad. de J. Valmar.
- SASS, L. A. (1987): «Introspection, Schizophrenia, and the Fragmentation of Self», *Representations*, 19, 1-34.
- (2014): *Locura y modernismo: la esquizofrenia a la luz del arte, la literatura y el pensamiento modernos*. Madrid: Dykinson. Trad. de G. C. Patiño-Lakatos.
- SAURA CLARES, A. y GUERRERO ALMAGRO, B. (coords.) (2018): *El ‘infinito mapa’ de Borges: miradas periféricas*. Madrid: Verbum.
- SAUSSURE, F. de (1945): *Curso de Lingüística General*, 1916. Buenos Aires: Losada. Trad. de A. Alonso.

- SAVAGE-RUMBAUGH, E. S. (1986): *Ape Language: from Conditioned Response to Symbol*. Oxford: Oxford University Press.
- SAVATER, F. (1972): *La filosofía tachada*. Madrid: Taurus.
- (2008): *Borges: la ironía metafísica*. Barcelona: Ariel.
- SAVINIO, A. (2017): *Nuova enciclopedia*. Milano: Adelphi.
- SCARI, R. M. (1964): «Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones», *Revista Iberoamericana*, 57, 163-87.
- SCHÉRER, R. y HOCQUENGHEM, G. (1979): *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama. Trad. de A. Cardín.
- SCHAEFFER, J.-M. (2002): *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo. Trad. de J. L. Sánchez-Silva.
- SCHAFF, A. (1967): *Lenguaje y conocimiento*. México D.F.: Grijalbo. Trad. de M. Bofill.
- SCHLEGEL, F. (1958): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Paderborn: Schöningh. Ed. crítica de E. Behler, en colaboración con J. J. Anstett y H. Eichner.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. (1991): *Monólogos*. Barcelona: Anthropos. Trad. de A. Poca.
- (1996): *Ermeneutica*, 1805-33. Milano: Rusconi. Trad. y ed. bilingüe de M. Marassi.
- (1999): *Los discursos sobre hermenéutica*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Introd., trad. y ed. bilingüe de L. Flamarique.
- (2004): *Estética*, 1818-33. Madrid: Verbum. Estudio preliminar de A. Lastra. Trad. de A. Lastra y E. González de la Aleja Barberán.
- SCHOLEM, G. (2005): *La cábala y su simbolismo*. Madrid. Siglo XXI. Trad. de J. A. Pardo.

- (2006): *Lenguajes y cábala*. Madrid. Siruela. Trad. de J. L. Barbero Sampedro.
- SCHOPENHAUER, A. (2003): *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta. Trad. de P. López de Santa María.
- SCHORSKE, C. E. (2011): *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHWOB, M. (1982): *Vidas imaginarias*. Barcelona: Bruguera. Trad. de J. Elías.
- SCHWARTZ, J. (2002): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- SEARLE, J. R. (1995): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, 1969. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEBALD, W. G. (2002): *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama. Trad. de M. Sáenz.
- (2008): *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Anagrama. Trad. de C. Gómez García y G. Pichter.
- SÉGLAS, J. et al. (2012): *Lenguaje y psicopatología*. Buenos Aires: Polemos.
- SELDEN, R. (ed.) (2010): *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal. Trad. de J. A. Muñoz Santamaría y A. López Cuenca.
- SELDEN, R., WIDDOWSON, P. y BROOKER, P. (2001): *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel. Trad. J. G. López Guix y B. Ribera de Madariaga.
- SÉNECA, L. A. (1884): *Epístolas morales*. Madrid: Luis Navarro Editor. Trad. de F. Navarro Calvo.
- SERNA ARANGO, J. (1990): *Borges y la filosofía*. Pereira: Rosaralda Cultural.
- (2004): *Filosofía, literatura y giro lingüístico*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.

- SEYFARTH, R. M. y CHENEY, D. L. (1990): *How Monkeys See the World: Inside the Mind of Another Species*. Chicago: Chicago University Press.
- (1992): «Meaning and Mind in Monkeys», *Scientific American*, 267, 1992, pp. 122-28.
- SHAJ, M. (2016): «La novela *ready-made*», *Nexos*, 1 de mayo de 2016. En línea: <https://www.nexos.com.mx/?p=27713> [20/06/2019]
- SHEPPARD, R. (1991): «The Crisis of Language», en M. Bradbury y J. McFarlane (eds.), *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Londres: Penguin, 323-36.
- SHIELDS, D. (2015): *Hambre de realidad*. Madrid: Círculo de Tiza. Trad. de M. Schifino.
- SIEGEL, J. (2008): *The Emergence of Pidgin and Creole Languages*. Oxford: Oxford University Press.
- SIMON, B. (1984): *Razón y locura en la antigua Grecia. Las raíces clásicas de la psiquiatría moderna*. Madrid: Akal. Trad. de F. Criado Boado.
- SISKIND, M. (2007): «El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad», *Variaciones Borges*, 24, 75-92.
- SKREBOWSKI, L. (2016): «Approaching the Contemporary. On (Post-)Conceptual Writing», *Amodern*, 6, s. p. En línea: <http://amodern.net/article/approaching-the-contemporary> [30/10/2018]
- SLOTERDIJK, P. (1994): *En el mismo barco*. Siruela: Madrid. Trad. de M. Fontán.
- SMIT, J. A. (1997): «Homo Hermeneuticus: Historical Narrative in the Semiosphere», *Alternation*, 4 (1), 220-46.
- SMITH, A. (1774): «Considerations Concerning the First Formation of Language», en Id., *The Theory of Moral Sentiments*. Londres: W. Straham & J. & F. Rivington. Ed. electrónica de Harvard University y Google.
- SOL MORA, P. (2014): «Comentario», en Id., *Diccionario Vila-Matas*, s. p. En línea: <http://diccionariovilamatas.pablosolmora.com/comentario/> [15/05/2018].

- SONTAG, S. (1984): «La estética del silencio», en Id., *Estilos radicales*, 1967. Barcelona: Muchnik Editores, 11-43. Trad. de E. Goligorsky.
- (2002): «A letter to Borges», en Id., *Where the Stress Falls*. Londres: Jonathan Cape, 111-13.
- SOSNOWSKI, S. (1976): *Borges y la cábala: la búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Hispanoamérica.
- SOSNOWSKI, S. y KUPFERMINCK, M. (2015): *Borges y la Cábala: senderos del verbo*. Madrid: Del Centro Editores.
- SOULEZ, A. (1991): *La Grammaire philosophique chez Platon*. París: PUF.
- SPERANZA, G. (2006): *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama.
- (2008): «Autobiografía, Crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia», en J. Carrión (coord.), *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, 127-44.
- (2012): *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- (2013): «Desarraigados: Avatares del surrealismo en la ficción y el arte latinoamericanos contemporáneos», en E. Becerra (coord.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada, 109-24.
- (2017): *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- STARK, J. O. (1974): *The Literature of Exhaustion. Borges, Nabokov, and Barth*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- STAROBINSKI, J. (1974): *La relación crítica*. Madrid: Taurus. Trad. de Rodríguez Sanz.
- (1989): *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. París: Julliard.

- STEINER, G. (1973): *Extraterritorial*. Barcelona: Barral Editores.
- (2001): *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, 1975. Barcelona. Fondo de Cultura Económica. Trad. de A. Castañón.
- (2006): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. Barcelona: Gedisa. Trad. de M. Ultorio, T. Fernández Aúz y B. Eguibar.
- (2011): *Los libros que nunca he escrito*. Barcelona: Debolsillo. Trad. de M.^a Condor.
- STEINER, P. (2001): *El formalismo ruso: una metapoética*. Madrid: Akal. Trad. de V. Carmona González.
- STEINTHAL, H. (1890-91): *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Rücksicht auf die Logik*, 2 vols. Berlin: Dümmler.
- STENDHAL (1854): *Le rouge et le noir*. París: Michel Lévy Frères.
- STENSTRÖM I. y YEAGER, L. B. (2009): *Interlinguistica e Interlingua*. Svedia: Societate Svedese pro Interlingua.
- STERNE, L. (2011): *El viaje sentimental*. Barcelona: Literatura Random House. Trad. de V. Canales Medina.
- (2017): *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Alfaguara. Trad. de J. Marías.
- STEVENSON, R. L. (2008): *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Alianza. Trad. de C. Criado.
- STEWART, J. (1996): «Borge's Refutation of Nominalism in 'Funes el memorioso'», *Variaciones Borges*, 2, 68-86.
- STICH, S. P. (ed.) (1975): *Innate Ideas*. Berkeley: University of California Press.

- STONE, P. W. K. (1967): *The Art of Poetry 1750-1820: Theories of Poetic Composition and Style in the Late Neo-Classic and Early Romantic Periods*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- STRAWN, B. A. (s. f.): «Holes in the Tower of Babel», en AA. VV., *Oxford Biblical Studies Online*. En línea: <https://global.oup.com> [30/04/2017].
- SZABÓ, Z. G. (1998): «Early Modern Philosophy of Language», en E. Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy Vol. 5*. Londres: Routledge, 371-78.
- SZILASI, W. (1959). *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SZONDI, P. (2006): *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid. Adaba. Ed. J. Bollack y H. Stierlin. Introd. J. M. Cuesta Abad. Trad. de J. Chamorro Mielke.
- SZYMBORSKA, W. (1962): *Sól*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- (2002): *Poesía no completa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. Introd. de E. Poniatowska. Ed. y trad. de G. Beltrán y A. A. Murcia.
- TABUCCHI, A. (2002): *Se está haciendo cada vez más tarde. Novela en forma de cartas*. Barcelona: Anagrama. Trad. de C. Gumpert Melgosa.
- TARNAS, R. (2008): *La pasión de la mente occidental. Para una comprensión de las ideas que han configurado nuestra visión del mundo*. Barcelona: Atalanta. Trad. de M. A. Galmarini.
- TAVARES, G. M. (2004): *Biblioteca*. Zaragoza: Xórdica.
- TAYLOR, Ch. (1985): «Theories of Meaning», en Id., *Philosophical Papers I*. Londres: Cambridge University Press.
- TEL QUEL (redacción de) (1971): *Teoría de conjunto*, 1968. Barcelona: Seix Barral.

- TEREZAKIS, K. (2007): *The Immanent Word: The Turn to Language in German Philosophy, 1759-1801*. Londres: Routledge.
- THIBAUT, A. F. J. (1811): *Théorie de l'interprétation logique des lois en général et des lois romaines en particulier*. París: Clement frères. Trad. de G. de Sandt y A. Mailher de Chassat.
- THURSTON, N. (2016): «Reading the Illegible», *Amodern*, 6, s. p. En línea: <http://amodern.net/article/reading-the-illegible/> [30/10/2018]
- TODOROV, Tz. (1981): *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. París: Seuil.
- (1991): *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós. Trad. de J. Sánchez Lecuna.
- TOLKIEN, J. R. R. (1954-55): *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; The Two Towers; The Return of the King*. Londres: George Allen & Unwin.
- TOLSTOI, L. (2010): *Ana Karenina*. Madrid: Alba. Trad. de V. Gallego Ballesterero.
- TORO, A. de (1991): «Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)», *Revista Iberoamericana*, 155-156 (LVII), 441-68.
- (1994): «Borges y la ‘simulación rizomática dirigida’: percepción y objetivación de los signos», *Revista Iberoamericana*, 1 (53), 5-32.
- (coord.) (1999): *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*. Vol. 1: *Retrospectiva, presente, futuro* (ed. F. de Toro) y Vol. 2: *Literatura, ciencia, filosofía* (ed. S. Regazzoni). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- (2001): «Reflexiones sobre el subgénero fantástico. La literatura virtual o Borges y la negación de lo fantástico. Simulación rizomática. Azar dirigido y skándalon semiótico», *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 33, 105-51.
- (2014): «Cortázar frente a Borges en el contexto teórico-cultural general y en especial del ‘boom’», *Landa*, 3 (1), 329-74.

- TORO, F. de Y TORO, A. de (coords.) (1999), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- TORRE, G. de (1964): «Para la prehistoria ultraísta de Borges», *Hispania*, 47, 3, 457-63.
- (1974a): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vol. 2. Madrid: Guadarrama.
- (1974b): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vol. 3. Madrid: Guadarrama.
- TORRI, J. (1964): *Tres libros*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. Eds. originales de 1917 (*Ensayos y poemas*) y 1940 (*De fusilamientos*).
- TREGOLD, A. F. (1920): *Mental Deficiency*. Nueva York: William Wood and Co.
- TYLOR, E. B. (1863): «Wild Men and Beast-Child», *Anthropological Review*, 1, 21-32.
- TYSSOT DE PATOT, S. (1979): *Voyages et aventures de Jacques Massé, 1710*. Genève: Slatkine Reprints.
- TZARA, T. (2014): *El surrealismo de hoy*. Buenos Aires: Godot.
- UBERSFELD, A. (1996): *Lire le théâtre. III, Le dialogue de théâtre*. París: Belin.
- UGARTE, L. (1995): *Chillida: Dudas y preguntas*. Bizakaia: Erein.
- ULISES MOULINES, C. (1975): «La génesis del positivismo en su contexto científico», *Dianoia: anuario de Filosofía*, 21, 31-49.
- UNAMUNO, M. (1967): *Obras completas*. Vol. VII. Madrid: Escelier.
- UPDIKE, J. (1965): «The Author as Librarian», *The New Yorker*, 30 de octubre, 223-46.
- (1976): «El autor bibliotecario», en J. Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 152-69.

- VAIHINGER, H. (1968): *The philosophy of «As if»: a System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, 1911. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- VAIRASSE D'ALLAIS, D. (1702): *Histoire des Sevarambes*. Amsterdam: Estienne Roger.
- VAL, F. del (2016): «Enrique Vila-Matas: “Soy el que se desconoce”», *Turia*, 16 de marzo de 2016. En línea: <http://www.ieturolenses.org/> [12/12/2017].
- VALENZUELA, S. (2015): *Babel*. Gerona: Panini Comics.
- VALÉRY, P. (1931): *El cementerio marino*. Buenos Aires: Ediciones Schillinger. Trad. de N. Ibarra. Pról. de J. L. Borges.
- (1973): *Cahiers. Tome I*. París: Gallimard.
- VALESIO, P. (1986): *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*. Bolonia: Il mulino.
- VALLEJO, C. (2006): «Autopsia del superrealismo», en T. Barrera, *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Síntesis, D. L., 191-95.
- VARELA, F. J. (1996): «Neurophenomenology: A Methodological Remedy for the Hard Problem», *Journal Consciousness Studies*, 3, 330-49.
- VARGHA-KHADEM, F., GADIAN, D.G., COPP, A. y MISHKIN, M. (2005): «FOXP2 and the Neuroanatomy of Speech and Language», *Nature Reviews Neuroscience*, 6 (2), 131-38.
- VATTIMO, G. (1989): «Ermeneutica nuova koiné», en Id., *Etica dell'interpretazione*, Torino: Rosenberg & Sellier, 38-48.
- (1992), *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós. Trad. de J. C. Gentile Vitale.
- (2000): *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa. Trad. de A. L. Bixio.
- VATTIMO, G. y ROVATTI P. A. (eds.) (2011): *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.

- VÁZQUEZ, D. (2014): «Miradas sobre la ciudad luz», *ADN Cultura*, suplemento de *La Nación*, 31 de octubre de 2014, s. p.
- VERDÚ, I. (s. f.): «Autoficción y yo figurado en los artículos de 'Café Perec'», *enriquevilamatas.com*. En línea: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrverduarnali1.html> [04/11/2018].
- VERLAINE, P. (1902): *Œuvres complètes, Tome I*. París: Vanier.
- VERNANT, J. -P. (2003): *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo XXI. Trad. de C. Gásquez.
- VICARI, J. (2000): *La torre de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. de F. Garrido.
- VIDAL-FOLCH, I. (2006): *La cabeza de plástico*. Barcelona: Anagrama.
- VIGOTSKY, L. (1995): *Pensamiento y lenguaje*, 1934. Barcelona: Paidós. Trad. de J. P. Tosaus Abadía.
- VILA-MATAS, E. (1982): «¿Borges existe?», *La Vanguardia*, 24 de agosto de 1992.
- (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- (1988): *Una casa para siempre*. Barcelona: Anagrama.
- (1991): *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- (1992): *El viajero más lento*. Barcelona: Anagrama.
- (1994): *Recuerdos inventados. Primera antología personal*. Barcelona: Anagrama.
- (1997): «Una peluca en Mar del Plata (Jorge Luis Borges)», *Diario 16*, 24 de agosto de 1997.
- (2000): *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid: Alfaguara.
- (2000): *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

- (2002): *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): «Borges y el principiante», *El País*, 14 de abril de 2003.
- (2005): *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.
- (2006): «Enrique Vila-Matas: 'Soy el escritor español más argentino de todos'», *Clarín*, 5 de mayo de 2006.
- (2007a): «¿Una narrativa invisible?», *La Nación*, 15 de abril de 2007.
- (2007b): «Situarse en el mundo», *El País*, 5 de julio de 2007.
- (2007c): «La froide lumière des Syrtes», *Magazine Littéraire*, junio de 2007, 51-4. Trad. de A. Gabastou.
- (2008): *El viento ligero en Parma*. México D. F.: Sexto Piso.
- (2010): *Vila-matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*. París: Argol.
- (2010): *Dublinesca*. Barcelona: Mondadori.
- (2011): «Huir», *El País*, 26 de abril de 2011.
- (2011): *Dublinesca*. São Paulo: Cosac Naify. Trad. de J. Rubens Siqueira.
- (2011): *Chet Baker piensa en su arte. Relatos escogidos*. Barcelona: DeBolsillo.
- (2012): *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona: DeBolsillo.
- (2012): *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral.
- (2012): «Horizonte *Ecce homo*», *El País*, 12 de septiembre de 2012.
- (2013): *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- (2015): *Marienbad eléctrico*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (2016): *Marienbad eléctrico*. Barcelona: Seix Barral.
- (2017): «Literatura expandida», *El País*, 15 de mayo de 2017.
- (2017): *Doctor Pasavento+Bastian Schneider*. Barcelona: Seix Barral. Pref. de M. Nadeau.
- (2017): *Mac y su contratiempo*. Barcelona: Seix Barral.
- (2018): *Impón tu suerte. 2ª ed. ampliada*. Madrid: Círculo de Tiza. Ed. y pról. de Mario Aznar Pérez.
- (2019a): *Cabinet d'amateur, an Oblique Novel*. Londres: La Caixa Collection & Whitechapel Gallery. Trad. de M. Jull-Costa.
- (2019b): *Esta bruma insensata*. Barcelona: Seix Barral.
- VILA-MATAS, E. y ECHENOZ, J. (2008): *De l'imposture en littérature / De la impostura en literatura*. París: Editions Meet.
- VILA-MATAS, E., AUSTER, P., ECHENOZ, J. et al. (2010): *El juego del otro*. Madrid: errata naturae.
- VILA-MATAS, E. y MOLLOY, S. (2012): *[escribir] París*. Nueva York: Brutus Editoras.
- VILLALOBOS, I. (2003): «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes», *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41 (103), 137-45.
- VILLANUEVA PRIETO, D. (1999): «Crisis y destino de la novela», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, número especial monográfico: *Muertes y porvenir de la novela*, 634, 1-5.
- VILLORO, J. (2004): «Los shandys del Templo Mayor», *Reforma*, México, 12 diciembre de 2004.
- WAISMAN, S. (2008): *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- WAISSBEIN, D. (1984): «Cosmopolitismo e irreverencia: la tradición argentina según Borges», *Revista de Occidente*, número especial monográfico: *De la Argentina: homenaje a Victoria Ocampo*, 37, 59-73.
- WALDENFELS, B. (1997): *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Barcelona: Paidós. Trad. de W. Wegscheider.
- WALDMAN, A. (ed.) (1977): *Pidgin and Creole Linguistics*. Bloomington: Indiana University Press.
- WALSER, R. (1990): *Vida de poeta*. Madrid: Alfaguara. Trad. de J. J. del Solar.
- (2010): *La rosa*. Madrid: Siruela. Trad. de J. J. del Solar.
- (2014): *El paseo*. Madrid: Siruela. Trad. de C. Fortea.
- WALSH, W. H. (2006): *Introducción a la filosofía de la historia*. México: Siglo XXI. Trad. de F. M. Torner.
- WARNING, R. (coord.) (1989): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- WEINGARTNER, R. H. (1973): *The Unity of the Platonic Dialogue: the Cratylus, the Protagoras, the Parmenides*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.
- WHORF, B. L. (1940): «Science and Linguistics», *Technology Review*, 42 (6), 1940, 229-31, 247-8.
- (1956): *Language, Thought and Reality, Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- WILKINS, J. (1668): Wilkins: *An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*. Londres: Royal Society. En línea: <https://archive.org/details/AnEssayTowardsARealCharacterAndAPhilosophicalLanguage> [26/07/2017]
- WIND, J., PULLEYBLANK, E. G., GROLIER, É. de, BICHAKJIAN, B. H. (eds.) (1984): *Studies in Language Origin, Vol. 1*. Amsterdam: John Benjamins.
- WIND, J., RAFFLER-ENGLE, W. von y JONKER, A. (eds.) (1991): *Studies in Language Origin, Vol. 2*. Amsterdam: John Benjamins.

- WIND, J., JONKER, A., ALLOTT, R., y ROLFE L. (eds.) (1994): *Studies in Language Origin, Vol. 3*. Amsterdam: John Benjamins.
- WITTGENSTEIN, L. (1968): *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos. Prefacio de R. Rhees. Trad. de F. Gracia Guillén.
- (2000): *Movimientos del pensar*. Valencia: Pre-Textos. Trad. de I. Reguera.
- (2009a): «Tractatus Logico-Philosophicus», en Id., *Wittgenstein I*. Madrid: Gredos. Trad. de J Muñoz Veiga e I. Reguera Pérez.
- (2009b): «Investigaciones filosóficas», en Id., *Wittgenstein I*. Madrid: Gredos. Trad. de A. García Suárez y C. Ulises Moulines.
- (2009c): «Sobre la certeza», en Id., *Wittgenstein I*. Madrid: Gredos. Trad. de J. Lluís Praders y V. Raga.
- XUL SOLAR, A. (2005a): *Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Introd. y sel. de P. M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor.
- (2005b): *Catálogo de la Exposición Internacional Xul Solar: Visiones y revelaciones*. Buenos Aires/Sao Paulo: Malba-Colección Costantini.
- (2012): *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna. Trad. del neocriollo de Daniel. E. Nelson.
- YAGUELLO, M. (1984): *Les fou du langages: des langues imaginaires et de leurs inventeurs*. París: Seuil.
- (2006): *Les langues imaginaires: mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*. París: Seuil.
- YOUNG, R. C. (2008): «The Death of the Death of the Novel», *The Southern Review*, 160-76, s. p.
- YUDIN, F. L. (1999): «‘Somos el río’. Borges y Heráclito», *Variaciones Borges*, 7, 258-71.

- YULE, G. (2007): *Lenguaje*. Madrid: Akal. Ed. de A. Benítez Burraco. Trad. de N. Bel Rafecas.
- ZAMJÁTIN, E. (1970): «On Literature, Revolution, Entropy, and Other Matters (1923)», en Id., *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*. Chicago: The University of Chicago Press, 107-12. Ed. y trad. de M. Ginsburg.
- (2016). *Nosotros*. Madrid: Hermida Editores. Trad. de A. Ariel González.
- ZAMBRANO, M. (1988): *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori.
- ZAMORANO, J. (2015): *Las ficciones pensantes de Perec y Vila-Matas*. Tesis doctoral. París: Université Paris-Sorbonne.
- ZARZO, E. (2016): *Memoria retórica y experiencia estética. Retórica, estética y educación*. Madrid: Dykinson.
- ZAVALA, S. (1972): *La filosofía política en la conquista de América*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ZISCHLER, H. (2002): *Kafka Goes to de Movies*. Chicago: The University of Chicago Press. Trad. de S. H. Gillespie.
- ZINGG, R. M. y SINGH, J. A. L. (1980): *L'homme en friche. De l'enfant-loup à Kaspar Hauser*. Bruxelles: Editions Complexe

Referencias visuales y audiovisuales

Referencias fílmicas

- AFFLECK, C. (2010): *I'm Still Here*. Película. Estados Unidos.
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, A. (2006): *Babel*. Película. Estados Unidos.
- HAWLEY, N. (2017): *Legión*. Serie TV. Estados Unidos.
- LANG, F. (1927): *Metrópolis*. Película. Alemania.

NICLOUX, G. (2014): *L'enlèvement de Michel Houellebecq*. Película. Francia.

RESNAIS, A. (1961): *L'année dernière à Marienbad*. Película. Francia.

RIBES, G. (2007): *La torre de Babel*. Película. España.

VILLENEUVE, D. (2016). *La llegada*. Película. Estados Unidos.

WHEATLEY, B. (2015): *High Rise*. Película. Irlanda-Reino Unido-Bélgica.

Referencias pictóricas, fotográficas e instalativas

BRUEGHEL «EL VIEJO», P. (ca. 1563): *La «Pequeña» Torre de Babel*. Róterdam: Museum Boymans-van Beuningen.

CAMNITZER, C. (1969): *The Living Room*. Nueva York: Colección del artista.

DORE, G. (1866): *La tour de Babel*. Ilustración incluida en *La Grande Bible de Tours*. Tours: Mame.

GARCÍA, D. (2001): *La lección respiratoria*. Barcelona: Colección «la Caixa» de Arte Contemporáneo.

————— (2008): *Instant Narrative*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

GONZALEZ-FOERSTE, D. (2001): *Petite*. Barcelona: Colección «la Caixa» de Arte Contemporáneo.

————— (2008): *TH.2058*. Londres: Tate Modern Gallery.

————— (2014): *Splendide Hotel*. Madrid: Palacio de Cristal.

HOLCOMPLE, J. (2004): *Metropolis*. En línea: <http://juleeholcombe.com> [30/04/2017].

KACERO, F. (2006): *Fabio Kacero, autor de Jorge Luis Borges, autor de Pierre Menard, autor del Quijote*. Buenos Aires: Ruth Benzacar Galería de Arte.

KOSUTH, J. (1965): *One and Three Chairs*. Nueva York: Museum of Modern Art.

- MAGRITTE, R. (1929): *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- ROUSSEAU, H. (1910): *Le Rêve*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- VALCKENBORCH van, L. (1595): *La Torre de Babel*. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen.
- VELÁZQUEZ, D. (1656): *Las meninas*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- XUL SOLAR, A. (1961): *Grafía*. Buenos Aires: Museo Xul Solar.
- YOUNG, T. (2013): *Philip K. Dick's A Scanner Darkly*. Santa Ana, CA: Grand Central Art Center.
- ZHENJUN, D. (2010): *The Tower of Babel*. En línea: <http://duzhenjun.com/> [30/04/2017].

Referencias de páginas web

- Amodern: amodern.net
- Ayudante de Vilnius: www.blogenriquevilamatas.com
- BabelStone: www.babelstone.co.uk
- Belén Gache: www.belengache.net
- Bibliothèque de France: www.bnf.fr
- Biblioteca Nacional de España: www.bne.es
- Borges todo el año: bigestodoelanio.blogspot.com.es
- British Library: www.bl.uk
- Cultured: cultured.com
- dgf5 Dominique Gonzalez-Foerster: www.dgf5.com
- Diccionario Vila-Matas: dicionariovilamatas.com
- Dora García: www.doragarcia.net
- Electronic Literature Organization: eliterature.org
- Enrique Vila-Matas: www.enriquevilamatas.com
- J. L. Borges Center for Studies & Documentation: www.uiowa.edu/borges
- Klingon Language Institute: www.kli.org

- Language Creation Society: conlang.org
- Lector salteado: lectorsalteado.com
- Leyendo a Enrique Vila-Matas: leyendoaenriquevilamatas.wordpress.com
- Library of Congress: catalog.loc.gov
- LitElat. Red de Literatura Electrónica Latinoamericana: litelat.net
- Literary Hub: lithub.com
- Lleom. Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades: lleom.net
- Sociedad lunar. Base de datos de literatura expandida: sociedadlunar.org
- Tim Youd: 100 Novels. www.timyoud.com
- The Museum of the World: www.britishmuseum.org/with_google.aspx
- UbuWeb. All avant-garde. All the time: ubuweb.com
- Vicente Luis Mora. Diario de lecturas: vicenteluismora.blogspot.com/
- Whitechapel Gallery: www.whitechapelgallery.org
- Wikipedia: es.wikipedia.org
- YouTube: www.youtube.com

¿Terminado? ¡Qué pronto escribí eso!

Cómo se hace una novela

M. de UNAMUNO

ANEXOS

Entrevista con el autor

¿Existe realmente Vila-Matas?⁵⁵⁴

Ficción crítica

Torino Porta Nuova

Buena parte de Italia llevaba tres meses sin ver el sol cuando lo vi bajar del tren en la estación central de Turín. El abrigo negro y el sombrero, que habrían servido a cualquiera para disolverse en el anonimato de la multitud húmeda y oscura, daban a Enrique Vila-Matas un aspecto inconfundible. Cualquier lector dispuesto y un poco obsesivo se habría percatado también del paraguas rojo que colgaba con gracia inusual del brazo del escritor, como en el mundo de la ficción habría colgado del brazo de uno de sus personajes más conocidos, Doctor Pasavento. Por suerte o por desgracia, la escena que cuento dista mucho de ser ficción, y buena prueba de ello es que del taxi al interior de la estación tuve tiempo suficiente para calarme hasta los huesos.

Vila-Matas, como la conocida silueta que suele acompañar con su firma la dedicatoria de sus libros, descendió del vagón con paso tranquilo y seguro. Al principio pareció no ver que yo lo esperaba apoyado en una de las grandes columnas de la estación, algo inquieto por el retraso de su llegada. El continuo torrente de lluvias estaba provocando incidencias en el sistema ferroviario de todo el país, y muy especialmente al norte, entre Trieste, de donde venía el escritor, y Turín, donde yo lo esperaba desde hacía más de dos horas con varios cafés en el cuerpo y un par de aguardientes. Aquel era el último tren de la noche,

⁵⁵⁴ Este ejercicio de ficción crítica deriva de una entrevista inédita mantenida con Enrique Vila-Matas entre los días 29 de julio y 8 de agosto de 2018. El único compromiso autoimpuesto fue respetar al pie de la letra las respuestas del escritor, que figuran íntegramente en el texto según él mismo las elaboró. Por lo demás, cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia.

con hora de llegada prevista para las once y media, pero, cuando Vila-Matas pisó Turín, el reloj marcaba ya la una de la madrugada. Por suerte, los cafés me sentaron de maravilla. Hasta diría que me proporcionaron una lucidez que no suelo demostrar. De los aguardientes, en cambio, me arrepentí pronto, porque hicieron de mi lucidez algo tan pasajero como de costumbre.

En el intervalo de claridad que pude disfrutar entre los cafés y el aguardiente me invadió una idea en la que nunca antes había reparado. Hace más de un cuarto de siglo que vivo entregado al noble ejercicio de la crítica literaria, y esto es así, entre otros motivos, porque nunca me había planteado qué podría tener de innoble este oficio. Sin embargo, el contraste entre la verticalidad absoluta de las columnas y el tiempo de la espera —horizontal por definición— me forzó en aquel momento a preguntarme cómo me había atrevido a vivir siempre de las creaciones de otros, qué clase de parásito era yo, con qué cara me plantaba ahora ante Enrique Vila-Matas para decirle: mire, yo vivo de su obra. He publicado infinidad de libros y artículos sobre ella y eso me ha salvado de la más absoluta miseria a la que me condenaron de antemano mis estudios de Filología.

«El crítico vive de segunda mano. Escribe acerca de. Ha de dársele el poema, la novela o el drama; la crítica existe gracias al genio de otros hombres», recordé que había escrito George Steiner (un crítico). Sin embargo, por mucho aguardiente que bebiera estaba claro que no había venido hasta Turín —es más, no había hecho a Vila-Matas venir hasta Turín— con la sola intención de humillarme diciendo tonterías. Además, ¿no hacía él también crítica literaria? ¿No había llegado a considerarse él mismo, como Borges, un lector que escribe? Si yo iba a hundirme, lo haríamos juntos. El noble o innoble Crítico solo se inmolaría de la mano de un gran Autor. Eso sí que sería un suicidio ejemplar, me dije. Aunque mejor si no nos hundíamos ninguno de los dos, si la entrevista marchaba según lo previsto y cada uno de nosotros seguía su camino, él de vacaciones hacia Babàkua y yo de vuelta al diminuto pueblo napolitano donde dirijo desde hace años el suplemento literario del periódico local. Aunque también podríamos irnos juntos a Herisau, donde sin más remedio nos confundirían para siempre.

De momento estábamos en la estación turinesa de Porta Nuova después de al menos un año sin vernos. El día en que tuve ocasión de conocerle personalmente fue en diciembre de 2016, cuando coincidimos en la presentación del ensayo de Cristina Oñoro sobre su obra, titulado con extraordinaria elocuencia *Juegos, ficciones, silencios*. Por aquel entonces yo andaba enfrascado en mi tesis doctoral sobre la relación entre la crisis contemporánea del lenguaje y la ficción crítica en las literaturas de Jorge Luis Borges y de Enrique Vila-Matas. Un tema complejo y quizá demasiado ambicioso al que no pude seguir el ritmo, por lo que al cabo de casi tres años de investigación acabé abandonando, renunciando al título de doctor, a mi carrera académica y a la felicidad de despejar una incógnita que en un momento de mi vida había llegado a convertirse en un problema existencial. Recuerdo que incluso planeé titular la tesis con el verso del argentino Roberto Juarroz que Vila-Matas ya había utilizado en *Bartleby y compañía*: «En el centro del vacío hay otra fiesta». Yo pensaba en Giorgio Manganelli, Sergio Pitrol, Roberto Bolaño y Julio Torri, todos fumando caliqueños y charlando en ese guateque imaginario. Pero esa fiesta no era para mí y acabé apartándome más o menos voluntariamente de todo aquello. Es duro hacer una tesis sin beca, y, seamos sinceros, ¿quién da una beca a un joven interesado en la ficción, la filosofía y el silencio? Sin embargo, esa es otra historia que nos alejaría del terreno de los hechos al que ahora quiero ceñirme.

Too late

Aquel mes de diciembre, cuando conocí a Enrique Vila-Matas, un profesor me habló del evento que tendría lugar ese día en la librería Alberti de Madrid, al que además de Oñoro también asistirían el filósofo José Luis Pardo y el mismo Vila-Matas. Hacia las ocho de la tarde me senté tímidamente en la tercera fila de sillas que Lola Larumbe había dispuesto en el rincón más escondido de su librería, bajo las escaleras que llevan al piso de arriba, y, aunque aún era temprano y los asistentes no habían terminado de tomar asiento, fue allí cuando sentí —ya lo sabía, pero entonces lo *sentí*— que de alguna forma extraña había llegado tarde. Llegaba tarde a la primera tesis doctoral sobre Vila-Matas, que había realizado la misma Oñoro; al primer libro de ensayos dedicado al escritor, que había

editado Margarita Heredia; al primer congreso sobre su obra, que había tenido lugar en Neuchâtel cuando yo apenas tenía diez años y poco o nada podía saber de literatura, congresos y demás vorágines. En ningún momento había pensado que sería el *descubridor* de Vila-Matas y, sin embargo, como luego constaté que le sucedía a la mayoría de investigadores universitarios, sentí aquella tarde el sabor agridulce de ver al mismo tiempo confirmado y compartido el buen criterio de mis pasiones.

«*Too late*», me diría el propio Vila-Matas unos meses más tarde, cuando volvimos a vernos durante una comida en el Hotel de las Letras de Madrid (Fig. 1). Yo trabajaba entonces en la librería Los Editores y había acudido a aquel evento promocional en estricta calidad de librero. Con esa comida se inauguraba la gira de presentaciones de la nueva novela de Vila-Matas, *Mac y su contratiempo*, y entre libreros y editores veteranos me encontraba yo, algo extraviado y demasiado nervioso. Apenas hacía dos meses que había empezado a trabajar en la librería, pero mis compañeras sabían de mis inclinaciones vilamatianas y me cedieron generosamente la invitación. Así que allí fui.

Entre botellines de agua mineral para él y copas de vino blanco para mí, el Autor dedicó unas breves palabras a presentar su nueva novela, cuyo avance editorial yo había devorado con ánimo caníbal. Dado que no todo el mundo conocía la novela y que ni siquiera todo el mundo estaba interesado en su obra, aquella fue una gran oportunidad para charlar algo más detenidamente con él. Aproveché la ocasión para comentarle, sin entrar en detalles, que realizaba una tesis sobre su obra. Le comenté también el sentimiento de *retraso* que me había invadido en la presentación del libro de Oñoro, cuando le di las gracias por su literatura entre titubeos nerviosos y desaparecí corriendo. «*Too late*», contestó Vila-Matas en el marco improbable y emocionante del Hotel de las Letras, al pie de la Gran Vía, mientras a mí me parecía que Elena Ramírez, su editora en Seix Barral, asentía con la cabeza como reforzando la intuición del Autor: *too late*.

Quizá esto último fueran solo imaginaciones mías. El caso es que desde el primer momento supe que había tan poca condescendencia como maldad en aquellas dos palabras inglesas que Vila-Matas había pronunciado de forma tan enigmática. De ninguna forma estaba él proponiéndome la retirada ni el

abandono de mi proyecto doctoral. Al contrario, esas dos palabras anulaban en cierto modo la idea misma de *retraso*. La propia Cristina Oñoro, tratando de ayudarme, me dijo que no tenía de qué preocuparme, que nunca era tarde para hacer una tesis sobre un gran autor, pues por mucho que su obra hubiera sido estudiada nadie había podido hacerlo con mis propios ojos. «Podrías incluso darle una vuelta de tuerca y escribir un relato de ficción que al mismo tiempo fuera una entrevista», me sugirió Cristina en un acto entusiasta, pero sin duda desesperado, de apoyo moral. «¿Por qué no hacer derivar una entrevista hacia el terreno de la ficción crítica? ¿Qué mejor correlato práctico para una tesis de este tipo que desarrollar una ficción crítica? Sería un apéndice al cuerpo convencional de la tesis, que complementaría y quién sabe si confirmaría o refutaría las conclusiones de tu trabajo. Una especie de nuevo *Marienbad eléctrico*», concluyó ella.

No voy a negar que en medio de aquel oscuro desierto me pareció ver un resquicio de luz. Hasta el punto de que llegué incluso a comentarlo con un viejo amigo escritor, Alejandro Marín, cuyo mítico y ya inencontrable relato «La calle de la Lona» arranca de este modo perfecto: «Ya querían danzar en el asfalto las peonzas...». A pesar de ser un tipo que escribía cuentos y que poco o nada más hacía con su vida, yo lo respetaba. Recuerdo que cuando le hablé de esa posibilidad, la de realizar una entrevista literaria a Vila-Matas, él alzó los brazos al cielo y exclamó: «¡Hallelujah!». Su satisfacción era evidente. Veía como una especie de éxito personal el que yo me atreviera, «por fin», a adentrarme en el «laberinto de la ficción».

Además de para referir sus palabras exactas, las comillas sirven en este caso para remarcar lo delirante de la situación. Pero todavía más disparatada fue su siguiente propuesta: «podrías incluir a un tercer personaje, el Lector, que os espiara desde una mesa apartada, sirviendo de metáfora para esa Voz —así la llamó él— que al mismo tiempo interpreta, valora y participa en la creación del texto que lee, y que tan bien encarna esas ideas tuyas sobre la ficción crítica». Recuerdo que lo miré estupefacto. «El Lector podría espiaros e incluso proponer una versión alternativa de vuestra conversación, como Menard reescribiendo *El Quijote*». Yo no cabía en mi asombro. «¿Podrías hacerlo? —insistió— ¿Serías

capaz de encerrar en un personaje todas esas teorías tuyas sobre la lectura y la escritura?».

¿Si sería capaz? Yo ya había escuchado suficiente. Me arrepentí pronto de haber alentado esa posibilidad, e incluso de haber abonado el terreno con mi desesperación para que Cristina pudiera siquiera haberlo sugerido. Reducir mi investigación, mi labor filológica, mi amor por la crítica literaria y mis años de formación a un simple relato de ficción... Aunque tampoco había condescendencia ni maldad en sus palabras, y eso yo lo sabía, la opción del relato no podía más que parecerme una forma agónica de maquillar mi fracaso. Por mucho que Steiner piense que al mirar atrás el crítico ve la sombra de un eunuco, yo siempre he cuestionado profundamente el mérito de la ficción, y por nada del mundo, ni siquiera para salvar mi carrera académica, querría caer en los brazos flácidos y perezosos de la invención. Además, ¿de dónde sacaría yo fuerza y arrogancia suficientes para reflotar el barco haciéndome pasar por pez? *Too late*.

Más tarde supe que con aquella sentencia Vila-Matas hizo un llamamiento a la divisa de Jules Barbey d'Aurevilly con la que él mismo se identifica y juega en varios de sus textos, desde *Aunque no entendamos nada* hasta *Bastien Schneider*. Según he podido comprobar, el escritor y periodista Barbey d'Aurevilly —inspirador, entre otros, de León Bloy⁵⁵⁵— tenía la costumbre de poner al final de sus cartas un sello que decía: *Too Late* («demasiado tarde»). Esto puede verse, por ejemplo, en la carta que el escritor envía a Anette Coppée el 5 de agosto de 1875, o en la página manuscrita que he incluido en el anexo (Fig. 2).

En el fondo yo sabía que aquellas dos palabras eran una suerte de clave secreta, de consigna en contra de la caducidad, del paso del tiempo y de la lógica moderna de la originalidad y la innovación. Por aquel entonces había leído ya prácticamente toda la obra de Vila-Matas. Sabía que para él *autenticidad* y *originalidad* no eran sinónimos, como tampoco *verdad* y *realidad*. Sabía todo eso

⁵⁵⁵ También inspiró Barbey d'Aurevilly al mismísimo Rubén Darío, quien escribió en su poema *Cosas del Cid*: «Cuenta Barbey, en versos que valen bien su prosa, una hazaña del Cid, fresca como una rosa, pura como una perla. [...]».

y, sin embargo, mi propio proyecto de tesis acabó devorándome. La crisis del lenguaje, el pensamiento negativo, la estética del silencio, el experimentalismo, lo indecible e incluso el concepto de «ficción crítica» sobre el que trabajaba sin descanso acabaron formando parte de una cotidianidad nebulosa, que me impedía distinguir qué aspectos quedaban dentro de mi plan de investigación y cuáles formaban parte de la vida normal de un joven de veinticinco años.

Si a pesar de los esfuerzos de la antropología, la neurolingüística o la genética molecular ni siquiera hemos sido capaces de descubrir en qué momento empezó a hablar el ser humano, es decir, a utilizar la herramienta principal con que esas mismas disciplinas manejan e interpretan sus datos, ¿a qué podemos llamar *ciencia*? Y ¿a qué *crítica literaria*? Hay cuestiones que pesan demasiado para un modesto aspirante a Lector.

En algún lugar leí que hay lecturas peligrosas para alguien cuya formación emocional e intelectual es aún inmadura. Creo que Beckett, Wittgenstein o Blanchot forman parte privilegiada de ese canon maldito. Quizá no supe digerirlos y, como en *La asesina ilustrada*, la letra impresa me envenenó de alguna forma misteriosa. El caso es que el sueño —que en realidad nunca tuve— del joven investigador que descubre y carga hasta la cima el peso de una genialidad desconocida hasta el momento, se hizo añicos ante la mirada atontada del doctorando que por primera vez se sabe sentado a unos centímetros de distancia del objeto de su tesis. Pero, después de Husserl, ¿podíamos seguir hablando de *objeto* y *sujeto*? Yo no entendía nada. Hay cuestiones que pesan demasiado para un modesto aspirante a Lector. Así que lo dejé.

Sin embargo, este giro de los acontecimientos no tenía por qué ser necesariamente trágico, ni siquiera malo. Asumí como mío el mito feliz de Duchamp renunciando al arte, del escritor que ve sus proyectos truncados, no como una pérdida, sino como un aligeramiento, una relajación. Descubrí que el mundo académico no era para mí y, a cambio, a través de la trinchera de la librería me fui haciendo con un espacio propio en el ámbito de la crítica literaria. Al fin y al cabo, mi verdadera pasión era la lectura, y tras un período demasiado largo de depresión y desconcierto había alcanzado a considerar que la crítica —

la lectura escrita, la reescritura— era precisamente la quintaesencia de esa pasión que en su momento me había llevado hasta la universidad.

Correspondencias

Desde entonces, mi relación con Vila-Matas no hizo más que fortalecerse, aunque siempre de un modo curioso y enrevesado. Empezamos a escribirnos por correo electrónico con cierta frecuencia. Yo buscaba cualquier excusa para escribirle y él contestaba con gran amabilidad, dejando a un lado la frecuente ironía de su escritura y mostrando una faceta más afectuosa y cercana. Hablábamos de literatura y yo entendía su erudición como una extensión de la sintaxis a gran escala que entreteje toda su obra. Sin embargo, no hace mucho advertí ciertos indicios que me hicieron sospechar que algo extraño estaba pasando. Un día, sin venir a cuento, Vila-Matas me escribió para contarme que su mujer, la célebre Paula de Parma, había vivido un año en la ciudad italiana de Bérgamo donde trabajaba como profesora, y que él había ido a visitarla allí en un par de ocasiones. «Es una ciudad sumamente extraña —me dijo—, de eso ya dio cuenta Isak Dinesen en un relato suyo» (Fig. 3.). En otro correo, también sin motivo alguno, me contó que había estado en casa de sus padres y que allí había encontrado una vieja caja en la que estaban olvidados sus dos primeros relatos ilustrados, que escribió siendo un niño de apenas cinco años: *El duende de Aragón* y *El conde de Valencia*.

Hasta el momento, nuestra correspondencia se había limitado a hablar de arte y de libros —libros de otros, además, sobre todo libros descatalogados—, y de pronto Vila-Matas hacía surgir aquellos injustificados destellos de intimidad: su infancia, sus padres, su mujer... Por un lado, esta espontaneidad me sorprendía, mientras que por otro me irritaba ligeramente, pues yo también me veía obligado a corresponder con algunos detalles de mi vida personal: mi madre había sido panadera, mi padre artista, mi hermana trabaja en un hospital, crecí con un perro llamado Milú, como el de Tintín... Yo le contaba cosas así, en apariencia intrascendentes, con la sola intención de cumplir educadamente.

Cualquiera diría que no hay nada raro en todo esto, o que sencillamente nuestra relación estaba estrechándose y podíamos ahora tomarnos una confianza que antes habría sido inapropiada. Puede ser. No lo descartaría si no fuera porque a estas incursiones biográficas del Autor las acompañaba un síntoma que iba más allá del juego. Justo desde el momento en que Vila-Matas empezó a contarme cosas sobre su vida personal dejó de firmar los correos con su nombre, y en su lugar escribía el de algunos críticos literarios que alguna vez se habían ocupado de su literatura: M. Monmany, J. M. Pozuelo Yvancos, C. Domínguez Michael, J. A. Masoliver Ródenas, A. Enrigue... podría seguir casi indefinidamente, porque nuestra correspondencia es tan amplia como la lista de críticos que han estudiado su obra. Sin embargo, me detengo para reproducir aquí el citado correo, primer detonante de mi preocupación:

Querido Mario:

Paula vivió un año en Bérghamo, trabajó allí de profesora. Es una ciudad muy misteriosa (en la Parte Alta) y así aparece en un cuento de Isak Dinesen. Yo fui un par de veces a ver a Paula a Bérghamo y puedo asegurarte que es un lugar sumamente extraño. Antonio Colinas, por cierto, escribió allí su mejor libro, *Sepulcro en Tarquinia*.

Un abrazo de

M. Nadeau

La firma era la de Maurice Nadeau, el mítico cofundador del surrealismo y excelente crítico literario que escribió sobre *Doctor Pasavento* en *La Quinzaine littéraire*. Aunque Nadeau fue el elegido en este caso, no tardé en saber que fue solo el primero de muchos.

Al mismo tiempo que Vila-Matas se replegaba sobre su faceta más personal, su nombre propio se diluía en un mar de nombres ajenos, nombres que no me eran precisamente desconocidos, sino que pertenecían a aquellos colegas de

profesión que durante años habían (habíamos) fagocitado cada palabra y cada línea escritas por el Autor. Para mi experto olfato hermenéutico, todo esto era signo inequívoco de que Vila-Matas estaba desapareciendo, si es que alguna vez había existido.

En otro correo, algo posterior, Vila-Matas escribe:

Querido Mario:

Nací en Barcelona, en la calle de Lauria 114, en una casa frente al cine Metropol. A mis cinco años la familia se trasladó al 343 de la calle Rosellón, junto al paseo de San Juan. En 1968 entré como redactor en la revista de cine *Fotogramas*.

Un abrazo de

I. Echevarría

Quienes me conocen, lectores y amigos, saben que no haría saltar las alarmas, ni escribiría esta crónica, ni tampoco habría forzado este encuentro con el Autor si mis sospechas no estuvieran sólidamente fundamentadas. Mi carrera está más que consolidada y no necesito avivar polémicas insustanciales para cultivar mérito alguno. Aun así, en honor de la verdad y como última tentativa de agotar mis cartuchos como Crítico, me veo obligado a advertir de la posible desaparición de un Autor al que estimo en lo literario y, después de tantos años, también en lo personal. De hecho, diré que dos amigos comunes como Vilèm Vok y Sergio Chejfec, tan próximos como alejados entre sí, han confirmado mis sospechas comunicándome que no hace mucho han recibido sendos correos del Autor con información biográfica y la firma de un crítico. Remito uno de estos correos como prueba, pues sé perfectamente que el lector no aceptará conclusiones tan contundentes como las mías sin datos precisos que las respalden. Dice Vila-Matas en un e-mail enviado al escritor checo:

Querido Vilèm:

Anoche imaginé que volvía a los cines de arte y ensayo de mi juventud a ver las lentísimas y profundísimas películas de Ingmar Bergman, siempre marcadas por largos momentos en los que el silencio se apodera, hasta metafísicamente, de la pantalla. En mi juventud estuve viendo ese cine con un respeto enorme hasta que una noche uno de los amigos de la pandilla nos dijo a todos a la salida de una de aquellas películas tan profundas: «Tanto silencio para nada».

Un abrazo de

L. Themerson

Por petición expresa de Chejfec y por respeto a la privacidad de Vila-Matas no reproduzco ninguno de los correos de la serie que ambos se intercambiaron, donde los datos biográficos proporcionados son realmente íntimos. Sí diré que son tres en total los correos recibidos por el argentino Sergio Chejfec, y que los nombres que figuran en ellos son los de J. Llovet, M. Braudeau y J. González de Canales. También quiero llamar la atención, antes de continuar, sobre la última frase del texto que Vila-Matas envía al autor de *El Centro*: «Tanto silencio para nada». Quién sabe si este correo, que el escritor firma con el nombre de Liz Themerson, crítica literaria y codirectora de la revista *Washington Gale*, no es sino el anuncio velado de un secreto ya conocido por todos.

Antes de referir la conversación que tuvo lugar en Turín, alegaré como última prueba aquellas frases que alguna vez fueron tuyas, e incluso de otros, y que hoy forman ya parte de un acervo cultural diluido en películas, manuales de historia literaria, diccionarios de citas y libros apócrifos de epitafios y aforismos. Sirvan de ejemplo la célebre «Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar», o aquella otra, profundamente significativa: «Viajar, perder países». ¿No es acaso la voz del Autor, su autoridad (del lat. *auctoritas*), la autoría, en definitiva, la que se disuelve en ambos ejemplos?

Como se ve, no faltan las evidencias. Este asunto pronto se volvió una obsesión para mí, hasta acabar situándose en el centro de mi rutinaria vida. Está

visto que no sé tratar con mesura mis inquietudes y que pronto las dejó crecer como a monstruosos bebés sobrealimentados. Pero no iba a abandonar también este proyecto como hice con aquella fracasada tesis doctoral. Recopilé infinidad de datos, analicé minuciosamente todas las declaraciones públicas de Vila-Matas —teniendo en cuenta, además, el punto de inflexión que supuso su colapso físico en 2006—, consulté bibliotecas de toda Europa, estudié las teorías de la desaparición del sujeto de pensadores como Barthes o Foucault —que después descarté— y contrasté este caso con otros similares aparecidos en la historia reciente de la literatura. El resultado fueron cajas repletas de fichas, hojas de cálculo, fotocopias de manuscritos, dedicatorias, fotografías y capturas de pantalla. De todo este material solo salvé de la quema algunos documentos que he incluido en el anexo de esta crónica, pues tuve que quemarlo todo en un acto de febril desesperación para saber que solo hallaría respuestas preguntando.

En más de una ocasión se ha comentado la juguetona posibilidad de que el escritor y conversador Macedonio Fernández no fuera más —ni menos— que una invención de Jorge Luis Borges; que Roberto Arlt fuera un producto de Ricardo Piglia; que Robert Walser fuera una creación de Vila-Matas, o, por qué no, que el propio Vila-Matas fuera una invención de sus críticos. O más directamente, para no andar con tantos rodeos, ¿y si Vila-Matas es algo así como una invención mía? ¿Y si Montano, Pasavento, Riba o Mayol fueran la invención de una invención? ¿Qué lugar ocuparía en esta serie el siniestro y espectacular mago Barrymore de «Un invento muy práctico»?

Las firmas distorsionadas de aquellos correos podrían significar que Vila-Matas aceptaba en cierto modo que sus Críticos eran los Autores de sus palabras, o, por el contrario, que solo sus palabras como Autor daban nombre y existencia a los Críticos. Hay cuestiones que pesan demasiado para un modesto aspirante a Lector, pero «la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios». De ahí esta entrevista, cuyo propósito es desvelar el misterio que vengo apuntando desde el título: ¿Existe realmente Vila-Matas?

El final-final

Ahora hace ya mucho tiempo desde que el Autor y yo nos conocimos en aquella librería en el barrio madrileño de Argüelles, y también desde que el *Too late* de Barbey d'Aurevilly provocara el golpe de timón que me trajo hasta Turín. Sobre estas incógnitas, que superan en gravedad e importancia el tratamiento simulado de la desaparición de obras como *Una casa para siempre*, *El viaje vertical* o *Doctor Pasavento*, vengo ocupándome desde que Vila-Matas comenzara a comportarse de forma tan extraviada, y sobre ellas tuve tiempo de volver durante aquella espera con olor a café y aguardiente italianos, mientras el tren proveniente de Trieste Centrale entraba rugiendo bajo los arcos de la estación.

«Buenas noches», dijo Vila-Matas aún con un pie en el vagón (¿un pie en Trieste?), el otro pie en la estación, una mano sujetando el paraguas y la otra alargada, con firmeza, hacia la mía. «Buenas noches», le contesté, y salimos.

Desde fuera debió ser curioso, y diría que hasta emocionante, ver pasear por las calles de Turín a un Autor y a un Crítico refugiados bajo la generosidad de un mismo paraguas rojo. Éramos, de algún modo, la encarnación de uno de aquellos correos electrónicos. En otros tiempos, mi cabellera rizada habría chorreado sobre los hombros de mi abrigo, pero ahora luzco una calva de la que me enorgullezco solo a ratos, y uno de esos ratos no fue precisamente aquel, cuando pude comprobar que Vila-Matas seguía tal cual a pesar de los años: la misma envergadura, la misma mirada, la misma elegancia. Mientras el Autor, incorruptible como un personaje de ficción, compartía conmigo el abrigo de su paraguas, me apresuré a iniciar la conversación. No sin antes advertir lo curioso de que, a pesar de la buena relación que manteníamos desde hacía años, ambos siguiéramos tratándonos de usted. Quiero pensar que esto era así por lo significativo del vínculo, como María Kodama, que siempre trató a todo el mundo de vos, menos a Borges.

Para que el Autor accediera a encontrarse conmigo, ahora que vivía como un Salinger o un Pynchon italiano recluido a las afueras de Trieste y rechazaba por sistema cualquier aparición pública, tuve que recurrir, no solo a nuestra vieja amistad, sino también al incentivo de que la transcripción de nuestra charla se

publicaría en un medio internacional de prestigio. Él mismo me había sugerido esta condición como forma de terminar por todo lo alto con su relación con el mundo exterior. Yo no sabía muy bien a qué se refería por «mundo exterior», pero aun así acepté la condición sin ningún problema. De modo que para hacer creíble mi promesa, de la que nunca llegué a estar muy convencido, puse mi voz más profesional y grave, y empecé a hablar:

«Cuando surgió la idea de esta conversación —le dije— lo primero que pensé es en todas las entrevistas que le han hecho en tantos y tan variados medios a lo largo de los años, y en lo poco que podría quedarle por contestar. Luego pensé en Macedonio: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo habían dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó”: ¿Hay algo que no haya dicho todavía en una entrevista y que quiera compartir aquí? ¿Alguna injuria, una confesión, un agradecimiento? ¿Cuál es la pregunta que siempre ha deseado y que aún espera que le hagan?».

Como si lo hubiera estado esperando desde hacía tiempo —no esa pregunta, pero sí ese *comienzo*, un comienzo desde la Nada—, Vila-Matas no tardó en contestar con su voz profunda, ligeramente entrecortada:

«Buena idea la suya: puesto que (no se equivoca) me han hecho todas las preguntas, empiece usted por el final. Por el final, sí. Porque esa es la clase de pregunta que suelen hacerme al término de una entrevista y usted no lo ignora, claro. Y bueno, me parece bien que empecemos por ahí, pero, ya que vamos a hacerlo así, empecemos por el final-final, por el final de mi vida. Me moriré y, me guste o no, el último suspiro me hará dar la espalda al público, a los lectores. Lo he pensado algunas veces. Con esto volveré en realidad a mis comienzos. Porque mi puerta de entrada a la escritura fue la imitación de un gesto del músico Miles Davis al que había visto en mi juventud tocar en Barcelona. Vi que actuaba de espaldas al público, y decidí que mi primer libro trataría de prescindir de los lectores; es más, trataría de matarlos, aunque para que murieran tendrían antes que leer el libro, que contenía en sí mismo un fuerte veneno textual. Para ser más preciso, debo decir que ese libro no fue exactamente el primero que escribí y publiqué —que fue un simple ejercicio de estilo— sino el segundo, *La asesina*

ilustrada. Era un librito que quien lo leía podía tener la certeza de que tarde o temprano moriría. Así entré en la literatura, ya ve: dando la espalda a los lectores. Y así es bien previsible que salga de ella. ¿No decía Eliot que “en mi fin está mi principio” y “en mi principio está mi fin”?».

Efectivamente, esto es justo lo que yo estaba sospechando, pensé. Los principios y los finales se entrelazan con singular afinidad. Además de escuchando a Miles Davis y viendo a Mastroianni actuar en *La notte* de Antonioni, ¿los inicios de Vila-Matas en la escritura no se habían dado a través de la crítica cinematográfica? ¿Una crítica que pronto se desvirtuó con aquellas famosas entrevistas inventadas? ¿Tendría esto que ver con los inverosímiles correos que me había propuesto investigar? Preferí no seguir esta veta oscura como el azúcar quemado, y, mientras caminábamos bajo el cielo poblado de nubes rojizas y eléctricas de Turín, volvió a mí aquella vieja preocupación.

El aforismo de Zürau

«En *El mal de Montano*, el narrador, que es primero un crítico y luego un autor, dice en un momento dado que “escribir es fracasar”», comenté sin pestañear, respondiendo veladamente a la pregunta retórica sobre los versos de Eliot. Hice una pausa distraída para restar gravedad al asunto, y proseguí: «Toda su obra está atravesada por los temas y motivos del fin de la literatura, la imposibilidad de escribir, lo indecible, la crisis del lenguaje, la negación de la originalidad... e incluso varios de los escritores que alguna vez le han interesado han navegado estas aguas. Sin embargo, “la curiosidad pudo más que el miedo” y aún sigue escribiendo. En lugar de sucumbir al silencio publicó, por ejemplo, *Bartleby y compañía*. ¿Se trata de una forma de resignación, de valentía, de consuelo, de necesidad?, ¿o detrás de esta decisión hay una voluntad expresa de concebir nuevas formas de vida para la literatura? En otras palabras —añadí—: ¿por qué Marcel Duchamp volvió del mar?».

Un taxi blanco pasó rugiendo a nuestro lado salpicándonos de barro y agua, pero el Autor apenas se inmutó. Se sacudió con manifiesta desgana el exterior de los bolsillos del abrigo, como absorto en sus propios pensamientos, y tomó la

palabra: «Un aforismo que escribió Kafka en Zürau y que descubrí años después de que encontrara mi puerta de entrada a la escritura explica, con una perfección para mí imposible de mejorar, por qué comencé escribiendo de espaldas a los lectores, porque comencé a lo Miles Davis, y luego no he dejado jamás de escribir: “Hacer lo negativo aún nos será impuesto, lo positivo ya nos ha sido dado”». El Autor citó este aforismo con una naturalidad sorprendente, como si fueran sus propias palabras y sus labios las hubieran dibujado expresamente para la ocasión.

«Ya desde *La asesina ilustrada* —precisó Vila-Matas mientras nos aproximábamos al lugar acordado— y de forma también muy acusada en *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos* y *Bartleby y compañía*, por citar algunos de los libros más relevantes de mi primera etapa, busqué el revés, el reverso (*À rebours*, que decía Huysmans), el negativo de lo que la claridad nos había dado, de lo que la historia de la literatura, con raras excepciones, había venido ofreciéndonos. Fue como si siguiera las instrucciones que me daba aquel aforismo de Zürau, que parecía decirme que aún quedaba por examinar a fondo el negativo (el negativo de una fotografía, por ejemplo, que, al revelarla, nos ofrecerá solo lo aparentemente real), es decir, que no podía tener ante mí más trabajo por hacer. En el mundo del No está casi todo por descifrar o, lo que es lo mismo, por analizar y hasta por hacer.» Se detuvo un instante, reflexivo, y añadió: «No le extrañe, por tanto, que aún siga ahí, que continúe».

Estas palabras me parecieron enormemente esperanzadoras. De alguna forma confirmaban mis intuiciones juveniles respecto al modo de ser aporístico de la literatura contemporánea más arriesgada, que había decidido —o bien se había visto obligada— a hacer de la conciencia del límite un desafío creativo. Entonces le hablé a Vila-Matas de Rodrigo Rubio, otro gran crítico y buen amigo mío (él podría haber firmado también aquella tesis, si la hubiera acabado, pensé). Le dije que ambos llevábamos bastante tiempo desarrollando una suerte de manifiesto secreto sobre la *poética del negativo*. Y digo secreto porque en principio un manifiesto busca manifestar algo, y el nuestro se retroalimentaba en una correspondencia electrónica sin fin. No se trataba ya de la negatividad ni de la negación, sino de lo negativo, *del negativo*. «Algún día se publicará y será una

revolución —le dije entusiasmado—, y las revoluciones, como sabe, conllevan un final, pero sobre todo un principio».

El tema pareció interesarle porque sin ponernos de acuerdo ambos aflojamos el paso a pesar de la lluvia. No sé bien por qué nos mojábamos a pesar de los dieciocho kilómetros de soportales que guarecen normalmente a los turineses. Menos mal que a pocos metros de distancia había aparcada una Renault Trafic blanca sobre cuya superficie se reflejaba la luz roja de un letrero grande: Hotel Roma. Me detuve para tomar un par de fotografías (Figs. 4 y 5). Estábamos a punto de llegar y a mí me dio por pensar en el fin del mundo, en el Apocalipsis, y en si la caída de un cometa de dimensiones extraordinarias estaría a tiempo de impedir que nos sentáramos por fin en el bar del Hotel Roma de Turín, en una de cuyas habitaciones se había suicidado Cesare Pavese el 27 de agosto de 1950. Una sonrisa algo idiota me iluminó la cara y quizá por eso me pareció el momento adecuado para recordarle al Autor que en varias ocasiones había comentado que lo apocalíptico exige ser tratado sin excesiva seriedad. «En su propia obra —comenté— esto se observa ya desde el tratamiento de la atmósfera crepuscular, pero festiva, de los *shandys* de *Historia abreviada de la literatura portátil*, o el irónico abordaje de la muerte propia en *Suicidios ejemplares*, hasta la figura maltrecha de Marcelo CasiWatt en *Bartleby y compañía* o el paródico funeral por la muerte de la literatura que se celebra en *Dublinesca*».

Aquí hice una pausa para recordar unas palabras del personaje Samuel Riba, cuando hacia el final de la novela piensa: «No se dan cuenta de que lo apocalíptico es de ahora, pero ya estaba en la noche de los tiempos y seguirá estando cuando nos hayamos ido». ¿Esto quería decir que lo apocalíptico no puede *ser?*, pensé yo, y seguí hablando para alejar esas ideas que se convertían inmediatamente en notas al margen de nuestra conversación, ya de por sí complicada: «Incluso en *Perder teorías* —dije retomando mis argumentos— la soledad y el abandono sufridos por el narrador, que bien podrían traducirse en renuncia, se convierten en una teoría sobre el futuro de la novela: un futuro esperanzador que en *Kassel no invita a la lógica* se extiende al arte, a la literatura y a la vida en general. Esto hace que no pueda dejar de pensar en ese verso de

Roberto Juarroz, lastre ahora de mis aspiraciones juveniles, que le resultará tan familiar: “En el centro del vacío hay otra fiesta”».

Vila-Matas asintió con la cabeza y yo, que al poner a funcionar las piernas había puesto también a funcionar la cabeza, seguí diciendo: «En su sentido médico, la palabra crisis hace referencia a un momento de cambio profundo y brusco que se da en el curso de una enfermedad, a partir del cual el paciente mejora o empeora, vive o muere. ¿Cómo ha vivido, en el desarrollo de su obra, ese momento crítico de la literatura contemporánea y de sus formas tradicionales? Igual que el marco de una fotografía sirve para destacar la imagen, ¿puede la proximidad del vacío —para volver a Juarroz— servir de estímulo a los músicos que animan la fiesta?».

Mientras hablaba fui consciente de estar utilizando un tono demasiado enigmático, como si buscara añadir al momento un aura de misterio totalmente innecesaria. Quizá fuera una huella de mi inseguridad juvenil, que de vez en cuando regresaba como una golondrina en verano, siempre al mismo sitio, siempre a ensuciar el alfeizar de mi ventana, siempre a piar con desgarró en las horas del alba. Sin embargo, esto no impidió que casi sin dejarme terminar la pregunta el Autor respondiera con una determinación aplastante: «Si no fuera por la crisis, nosotros los humanos aún seríamos bacterias. Por tanto, sin crisis no hay vida. Y la literatura, sin crisis, estaría muerta».

Yo abrí mucho los ojos y escuché con atención: «En realidad la gran literatura necesita de la crisis constante para estar viva: esto es algo que he desarrollado en algunos de mis libros, desde *Suicidios ejemplares* a *Dublinesca*. Para mí que lo que cada libro persigue como la esencia de lo que ama y querría apasionadamente descubrir (hablo de un libro serio, hecho por un escritor serio, por un escritor de verdad, por mucho que no falte siempre el sentido del humor y la risa hacia lo apocalíptico) es la No literatura. Los mejores libros —continuó diciendo Vila-Matas— son los que inician expediciones a esas tierras ignotas de la No literatura, los que quieren llegar a saber qué hay en ella, qué es ésta esencialmente».

Mientras yo recogía su incógnita y construía para mis adentros la pregunta adecuada, él mismo se adelantó: «¿Y qué es? —dijo preguntándose por esas

tierras ignotas de la No literatura—. Por ahora sigo en la expedición, por ahora busco, siempre sospechando que la literatura solo aparece allí donde precisamente se oculta y desaparece, quizás porque no existe un estado más creativo que el estado crítico».

La sonrisa algo idiota se esfumó de mi cara. Muy poco se podía añadir a esto. Sobre todo, a la comparación tácita entre las bacterias y los escritores insensibles al potencial de la crisis. De hecho, tras su respuesta se formó un silencio profundo y espeso. En ese silencio reverberaron sus últimas palabras: «quizás porque no existe un estado más creativo que el estado crítico.» Maldita sea. ¿Por qué abandoné mi proyecto de tesis? Ciertamente era joven e impetuoso, pero por mucho que luego haya tratado de llevarlo con elegancia y discreción aquel abandono aún me pesa como un puñado de piedras en los bolsillos. ¿Estos remordimientos eran acaso síntomas de mi propia crisis? Bueno, sin crisis no hay vida, pensé. Mejor ser un parásito que una bacteria.

Atreverse a dejar de ser

Cuando atravesamos la puerta del Hotel, el silencio se había vuelto insoportable. Había esperado una respuesta algo más banal, irónica, bromista, y en cambio la verdad de sus palabras me había paralizado. ¿Ahora qué?, me dije. Ahora una directa, tratando de superar su guardia como aprendida directamente del mismísimo Arthur Cravan, maestro del boxeo, la poesía y la desaparición: «¿Cuáles son las virtudes literarias que se esfuerza por alcanzar, y cómo? —le pregunté—, ¿Siente que tiene algún defecto visible u oculto como escritor?».

Resultó que Cravan no fue tan buen boxeador, aunque llegó a organizar un combate contra el campeón del mundo Jack Johnson que tuvo lugar en La Monumental de Barcelona el 23 de abril de 1916 —trescientos años justos después de la muerte de Shakespeare (Figs. 6 y 7). El negro conocido como «El Gigante de Galveston» pudo haber dejado KO a Cravan desde el primer minuto, pero por cuestiones de apuestas esperó hasta el sexto asalto para tumbarlo. Hay quien piensa en aquel combate como en el primer *happening* de la historia del

arte: una especie de pantomima. Quizá por eso mi rechazazo se lo llevó el viento y Vila-Matas contestó con tremenda serenidad, totalmente ileso:

«Imagino que defectos los tengo todos, que no me falta ninguno», repuso él. «Pero dejo que se encarguen de decirlos los enemigos, que también tienen defectos y se equivocan mucho, aunque no lo sepan. En cuanto a virtudes, creo que la única que tengo la predijo mi amigo Paco Monge, que un 6 de marzo de 1980 colocó esta frase en la portadilla de mi ejemplar de *Detalles de un crepúsculo*, de Nabokov: “A Enrique, que lo quiero más por lo que se atreve a dejar de ser que por lo que sabe que puede ser”».

El asfalto mojado y los brillos de las luces artificiales volvían imposible cualquier comentario sobre la frase de Paco Monge. Al menos cualquier comentario que no fuera una frivolidad o una estúpida ocurrencia. Decidí callar y esperar, pensar en Cravan tumbado en la lona, jadeando, y luego flotando a la deriva en algún lugar del Golfo de México. Esa fue mi manera de no ahondar en el tema, pues pronto tuve claro que a la posteridad le quedará saber a qué renunció Vila-Matas, o si esa emotiva dedicatoria guarda alguna relación con el enigma que con tanto disimulo trato de aclarar.

El hecho es que entre este tipo de disquisiciones nos debatimos durante los breves ciento cincuenta metros que separan la puerta principal de la estación y la entrada del Hotel Roma frente al jardín Sambuy, donde se encuentra el erosionado monumento a Edmondo de Amicis. Recorrimos aquella distancia con paso sereno a pesar de la enorme tromba de agua que asolaba desde hacía horas las amplias calles de la ciudad, pero una vez dentro, al amparo de la madera oscura y las paredes blancas que decoran el *hall* del Hotel, ambos sentimos la urgencia de entrar rápidamente en el bar y pedir algo caliente.

Cuando el propio Vila-Matas me sugirió que esta conversación se desarrollara en un lugar tan concreto —«un bar de Torino (el bar del Hotel Roma, el hotel en el que se suicidó Pavese)»—, añadió que veía muy difícil que fuera verosímil que en un bar me hubiera contestado «a según qué cosas.» Aun así, me dio toda su confianza y a cambio yo le di mi palabra de que no tergiversaría ninguna de sus declaraciones, como tampoco adornaría los hechos con chismes y falacias de las que tanto disfrutaban algunos. «Seré fiel a la tarea del Crítico —le dije—, que

es perseguir y encontrar la verdad en los textos». Pero él negó con rotundidad, aduciendo que esa es la tarea del Autor, y ahí terminó la conversación, pues ninguno de los dos quería enfrascarse en una discusión sin fin.

Lo que no sabía el Autor es que con esta entrevista había decidido embarcarme en mi última expedición crítica con el objetivo de descubrir qué había detrás de aquellos casos de confusión identitaria. Cuando desvelara el significado de aquellos correos electrónicos —híbridos, mestizos o travestidos— podría dar por terminada mi carrera como Crítico, al igual que hacía años había sabido renunciar con honestidad al mundo académico. Me quedaría a vivir cerca de Nápoles, eso es seguro, pero abandonaría el periódico y las revistas y las televisiones, y lo que es aún más doloroso para mí, cerraría de una vez por todas *Lector salteado*, el blog de crítica literaria que tantas alegrías me había dado.

Hay que saber retirarse. Una vez cumplidas mis pesquisas en torno al caso Vila-Matas, ¿qué me quedaría por indagar? Siempre he creído en esa analogía entre el crítico y el detective, y un detective sin caso es un pelanas hortera que sigue vistiendo su gabardina solo para impresionar a las mujeres y beber gratis en los bares, como ese *cowboy* que entra en el *saloon* con el pecho lleno de aire, la barbilla alta y los hombros alzados, pregunta al barman si están las chicas y ante la negativa se desinfla y queda como un trapo sucio y ajado. Yo no quiero eso, así que quién sabe si en los domingos ociosos me lanzaré a escribir una novela, como quien pinta acuarelas o juega a la petanca y al dominó.

Para que el silencio no desvelara mis intrincados propósitos ni mis desgraciados planes de futuro, mientras ocupábamos una de las mesitas de café pensé en el ejemplar dedicado de *Detalles de un crepúsculo* y en lo que el Autor había dicho sobre los enemigos, y comenté: «Hablando de Nabokov, él y Borges compartieron al menos el año de nacimiento, el hecho de contar con muchas virtudes literarias y también el de practicar con gran diligencia y estilo el arte de la enemistad, de la injuria o de la opinión contundente. ¿Piensa que es propio del artista (de ese “escritor serio” del que hablábamos antes) debatirse a menudo entre estar a la ofensiva y a la defensiva (o alimentar, aunque sea, un cierto ánimo provocador)? ¿Es necesario ir “contra algo” para crecer?», le pregunté a Vila-Matas mientras me preguntaba de nuevo por qué hacía solo unos minutos

habíamos sorteado los profundos charcos de la Piazza Carlo Felice obviando la existencia de sus cómodos y acogedores soportales.

Cuando terminé de plantear la pregunta, el Autor dedicó unos segundos a reflexionar mientras alisaba con delicadeza algunas arrugas surgidas en el mantel blanco de nuestra mesa. La mesa estaba situada junto a una ventana orientada hacia la terraza del Hotel, anegada también por la lluvia, no muy lejos de la barra, pero antes de que un camarero viniera a atendernos Vila-Matas contestó: «Ir “contra algo” para crecer es bueno, pero puede ser malo, depende. *Tristram Shandy* la escribió Laurence Sterne para ir contra una teoría filosófica de Locke y el resultado fue muy bueno. Pero muchas veces puede ser una pérdida de tiempo. Casi es más beneficioso limitarse a descartar aquello que no nos interesa. Recuerdo que Piglia decía que la “buena literatura” es aquella que sabe lo que no quiere ser. El buen escritor no sabe qué diablos es lo que escribe, pero puede controlar lo que no quiere escribir o la clase de narrador que no quiere ser...».

«Claro —intervine sin pensarlo dos veces—. De hecho, eso es a lo que se refería su amigo en la dedicatoria, a atreverse a dejar de ser, ¿no es cierto? Lo cual también guarda relación con esa idea de lo negativo que comentábamos antes. Usted ha hablado de descartar lo que no nos interesa, pero también se da el caso de quienes descartan algo a pesar de su evidente interés por ello, como esos *bartlebys* que renunciaron rotundamente a la escritura; como Borges, que descartó escribir novelas; o como usted mismo, que hasta la fecha ha descartado publicar poesía, aunque sabemos que le interesa la poesía y que las conexiones que la novela mantiene con ella es para usted una de las pocas cosas que pueden asegurar su futuro».

Ambos elogiamos las ideas del otro y seguimos charlando. Vila-Matas sacó una tarjeta y leyó unos versos que yo desconocía, y que aún desconozco si eran suyos. Los leyó con los ojos entrecerrados. Eran hermosos e inquietantes. Cuando terminó, soltó una estruendosa carcajada y rompió la tarjeta en mil pedazos.

La náusea de relatar

En medio de nuestra insólita digresión poética, el camarero nos interrumpió para tomar nota de nuestras bebidas: un café cortado para él, un *espresso* para mí y una botella grande de agua con gas para los dos. El suelo ajedrezado y las mesas de madera no hacían difícil imaginar a Pavese allí sentado, en nuestra misma mesa, horas antes de morir.

Mientras el camarero giraba sobre sus talones murmurando *subito, subito*, recordé el manuscrito inédito de *Los Rivero*, de Borges, que había visto expuesto hacía tiempo en una de las salas de la Casa de América (Fig. 4). El profesor Julio Ortega, que fue quien descubrió ese texto de cuatro páginas entre los documentos del Harry Ransom Center for the Humanities de la Universidad de Austin, en Texas, ha considerado que Borges abandonó el texto cuando intuyó que en lugar de un relato allí había una novela latente. Pensé en ese rechazo, en la renuncia del escritor argentino, y en que no siempre debió ser fácil atreverse a dejar de ser.

En ese momento, movido ahora por la curiosidad, retomé la palabra y pregunté: «¿cuándo oyó hablar de Borges por primera vez?». «A los veinte años leí a Borges, *Ficciones*. Y me causó un notable efecto», contestó el Autor. «Pero un día, hacia 1969, en Cadaqués, le oí decir en la playa de Es Llaner a un arquitecto famoso que había que leer a Borges porque hacía descripciones del Universo que parecían salidas de una toma de LSD. Me quedó grabado esto, porque indicaba que el arquitecto tomaba ácidos, pero también porque me pareció una frase muy estúpida, aunque en ese momento no sabía por qué era tan estúpida; hoy en día me atrevería a decir que el arquitecto confundió los efectos de una droga con la metafísica».

Yo esperé unos segundos, y entonces dije: «Esta anécdota me hace pensar que se trata de una confusión bastante común, y si en algo está justificada es porque el abuso de ambas *sustancias* puede abocarnos a la desgracia. ¿Recuerda a aquel escritor que en varias ocasiones emprendió el estudio de la metafísica, pero le interrumpió la felicidad? Sin duda no fue Pavese, a quien nadie interrumpió en sus largas noches de estudio metafísico, como aquella última de agosto de 1950». Cuando terminé de decir esto caí en la cuenta de

que Pavese se había matado el mismo año en que Borges estuvo a punto de escribir una novela, cuando dejó abandonado el texto de *Los Rivero*. Qué dos renunciaciones tan diferentes —pensé—, qué dos muertes.

Eché un vistazo al poso de mi taza de café, que había apurado en cuestión de segundos, y seguí hablando: «No sé por qué, pero la noche del suicidio de Pavese la imagino calurosa, con un bochorno que conectase las nubes bajas del cielo turinés con la humedad asfixiante del río Po, y debo admitir que no me parece agosto un mes adecuado para darse muerte, ni siquiera el Po me parece un río apropiado para enmarcar la desaparición de Pavese. En eso soy muy convencional», añadí con cierta afectación de broma. «Mejor un día como hoy, frío y lluvioso, aunque imagino que hay actos que no permiten la espera».

El Autor parecía ensayar distintas formas de atención —el asentimiento, el ceño fruncido, la inclinación del cuerpo, los labios apretados— mientras yo seguía exponiendo mis ideas: «Esa imagen tan poco romántica del escritor sudando mientras escribe finalmente en su cuaderno: “Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più”, responde al mundo de lo imaginario, de la suposición, de la conjetura, de la ficción, pues no puedo saber, o no he intentado saberlo, si era de verdad tan calurosa o tan húmeda esa noche fatal. Precisamente por eso no escribo un ensayo sobre el suicidio de Pavese, porque poco o nada sé de aquella noche. En cambio, ha comentado usted en alguna ocasión que escribe ficción desde el espacio del ensayista: ¿Cuál es ese espacio? ¿También escribe sus ensayos desde el espacio de la ficción?».

Vila-Matas fijó su mirada en un plátano de sombra, un árbol enorme que crecía más allá de la terraza del Hotel, visible a través de la ventana. Los golpes irregulares de las gruesas gotas de lluvia movían las hojas haciendo que parecieran vivas. Estas, como imponentes palmas de mano de color verde, servían de trampolín a las gotas que se despedían estrellándose después contra las losas de barro cocido de la terraza. Pavese, al parecer, había sentado un ilustre precedente en aquel Hotel. Pensé en todo esto y también recordé el verdadero motivo de nuestro encuentro, los correos electrónicos, mis sospechas, mi compromiso con la verdad. Entonces, con la vista aún fija en aquel espectáculo, el Autor contestó:

«Es que especialmente en España se confundía la primera persona en singular de mis ficciones conmigo mismo, lo que era un error espectacular. No hace mucho encontré en un inteligentísimo artículo de Álvaro Enrigue una definición perfecta del empleo del “yo” en mi escritura. Decía ahí Enrigue que yo escribía ficción desde un espacio que suelen ocupar, más bien, los ensayistas y los poetas: un yo literario visible: “No es un escritor fantasma que se difumine detrás de lo que cuenta, sino un autor espectacular. Pertenece a la estirpe de Montaigne o de Quevedo —una estirpe rara entre los autores de ficción. Lo que se escenifica en un libro de Vila-Matas no es una trama o una serie de ideas o una batalla contra el lenguaje, sino a Vila-Matas tramando, pensando o escribiendo bajo el avatar de un narrador”».

Yo endurecí el cuerpo y aguanté la respiración. El Autor había encogido la boca como si la quisiera guardar dentro de la taza de café. «¿Y piensa que Enrigue acertó con su definición?», apunté mientras hacía tamborilear mis dedos sobre la mesa, disimulando mi nerviosismo ante la inesperada mención del Crítico y Autor mexicano. «Creo que acertó», respondió Vila-Matas. «Y para saberlo me basta con acordarme de los momentos fastidiosos por los que paso cuando abordo novelas “con la voz de un ensayista” y he de describir, por ejemplo, que la marquesa salió a las cinco o que Mac le pidió al camarero otro Martini. Creo que es lo que Musil describió como “la náusea de relatar”. Y que Valéry explicó muy bien en *Monsieur Teste* y que cité en *Bartleby y compañía*: “no estoy hecho ni para novelas ni para dramas. Sus grandes escenas, cóleras, pasiones y momentos trágicos, lejos de entusiasmar me llegan como míseros estallidos, estados rudimentarios en que toda necesidad se desata, en que el ser se simplifica hasta la memez”».

Me pareció que una mezcla de orgullo e irritación había tintado su voz al citar las declaraciones del poeta francés, pero rápidamente un tono de confianza envolvió sus siguientes palabras: «En mi última novela (la estoy acabando) he tenido que pasar por alguno de esos momentos de “náusea de relatar” y he podido ver que lo que a mí me ocurre con ellos es que me aburro profundamente teniendo que hablar de la mesa y del jardín en el que sitúa el penúltimo capítulo, mientras que en cambio, en el mismo capítulo, me divierto como un cosaco cuando el narrador le dice a su amigo que le gustaría escribir una novela que

contara “la vida de una teoría” y pasa a explicarle cómo la haría. Ahí, contando cómo describiría la vida de esa teoría (“mezclándola con datos autobiográficos secundarios”, como decía Valéry que había operado Descartes al escribir su *Discurso del Método*), he disfrutado muchísimo, porque he tenido que inventar algo y ese “algo” además me parecía insólito y me tenía fascinado...».

El Autor sonrió y bajó los ojos. Entonces yo pude mirarle la frente, que era amplia, la nariz afilada, los cabellos finos y plateados, las orejas bien pegadas al cráneo. Yo lo miraba para intentar comprenderlo, para ver si más allá de sus palabras —en el color de la piel o en los surcos del rostro— podría hallar la verdad sobre el caso que me tenía ocupado. Pero nada vi, pues, aparentemente ajeno a mi escrutinio de falso clarividente, él alzó la vista y siguió hablando: «De todo esto deduzco que “los datos autobiográficos”, por secundarios que sean, le pueden ir siempre muy bien a una novela que pretenda pertenecer al género de la “ficción crítica”. Quizás uno haya de pasar de vez en cuando por algún espacio del terreno en el que sienta náuseas de relatar, pero quizás ese trance sea necesario para que el libro llegue a un mayor número de lectores. Dicho de otro modo: que la “ficción crítica” pura me parece demasiado temeraria, porque corre el peligro de apenas ser leída».

Yo me acomodé en la silla y repuse: «Claro que también cabría preguntarse si podía siquiera existir la ficción crítica *pura*, o si esta, como la novela en general, estaba condenada al mestizaje y el bastardismo. La mezcla e incluso la confusión están en su base, eso es seguro», como también, pensé, en el enigma de aquellos extraños correos electrónicos que yo trataba de resolver. Aproveché la conexión para recordarle que en un texto titulado «Elogio del escritor crítico» había afirmado que los grandes críticos son siempre grandes escritores. «¿Piensa también que los grandes escritores son siempre grandes críticos?», pregunté, creyendo haberle tendido una trampa perfecta.

«No siempre, claro», respondió sin dudar ni un segundo. «Pero estoy con Calasso cuando dice que los mejores críticos literarios del siglo pasado fueron generalmente escritores, como Borges, Proust, Valéry, o Auden. Y también estoy de acuerdo con Piglia cuando aplaude la crítica ejercida por los escritores, en

concreto la que toma la literatura como un laboratorio para, a partir de ella, entender lo real y extraer hipótesis sobre el funcionamiento de la literatura».

Me entusiasmé con su respuesta, que salvo pequeños matices —los cuales estaba dispuesto a ignorar por completo— confirmaba mis sospechas y daba razón a mi trabajo de los últimos meses: «Aquí estamos totalmente de acuerdo a pesar de nuestras evidentes diferencias profesionales», afirmé en tono conciliador. «Creo que existe un cierto rechazo al trabajo crítico de los autores por el posible conflicto de intereses, o porque pueda llegar a utilizarse como una infame herramienta propagandística. Sin embargo —me adelanté a precisar—, en su caso la crítica no ocupa espacios concretos y con una finalidad bien definida o predeterminada, sino que se expande, se enreda y anida en todos los niveles del relato. Sin ir más lejos, en prácticamente todos sus libros hay pasajes dedicados a escribir lecturas, a comentar libros, incluidos los suyos propios, como en *Aire de Dylan*». Aquí hice una pausa para pedir más café, y seguí diciendo: «Hablando con André Gabastou, su traductor al francés, ha llegado a decir que *Dietario voluble* tiene “una estructura de sucesivos comentarios, un esqueleto de comentario infinito”. Mi pregunta es: ¿Existe una estética del comentario?»

El Autor contestó esbozando una sonrisa apretada: «Si no existe, habrá que inventarla. Esa estética la descubro, por ejemplo, en *El proceso*, de Kafka, que es una novela que, capítulo tras capítulo (sin que se aviste nunca su posible final) se dedica a comentar el mundo. Uno tiene la impresión de que Kafka deseaba comentar el funcionamiento del mundo de arriba a abajo, entero. Recuerde ese fragmento de “Descripción de una lucha”: “Y de pronto exclamé: ‘¡Cuente de una vez esas historias! Ya no quiero oír fragmentos. Cuéntemelo todo, de principio al fin. Menos no pienso escuchar, se lo digo desde ahora. Es el conjunto lo que me fascina’”».

Esto último lo dijo con una teatralidad fascinante, moviendo las cejas con independencia del rostro y gesticulando con sus grandes manos abiertas mientras mantenía apoyados los codos sobre la mesa. «Últimamente yo noto que me gusta comentarlo todo», siguió diciendo con los brazos ya en reposo

sobre el regazo. «Estoy quizás demasiado atado al escritorio y el caso es que todo lo que vivo fuera de él siento luego deseos de comentarlo».

No sé si noté cierta angustia en sus palabras o si, al contrario, fue satisfacción. Probablemente solo estuviera constatando un hecho, pero yo vi la ocasión perfecta para incitarlo a cruzar la línea. Dimos un sorbo a nuestros vasos de agua. Después, le dije: «Esa estética del comentario implica un cierto afán por completar aquello que se sabe interminable. Uno de los propósitos del crítico literario —afirmé, provocador— es ofrecer de algún modo esa visión de conjunto que tanto fascina al personaje de Kafka y que tanto puede llegar a enriquecer nuestra lectura del mundo». Aguardé unos segundos esperando que se rebelara, que reafirmase su papel de Autor y desplegara un monólogo calderoniano sobre la superioridad de la invención.

Como de costumbre, no pasó nada.

Textos en carne viva

A nuestra derecha se abrió una de esas puertas de vaivén típicas del *Far West* y una enana atravesó corriendo el salón hasta cruzar otra puerta en el extremo opuesto del bar. Se armó un ligero revuelo entre los camareros y la escasa pero fiel clientela que aún seguía bebiendo. Ambos nos miramos, pero no dijimos una sola palabra. Hicimos como si aquello no hubiera pasado y yo pude seguir hablando: «Conociendo ese gusto suyo por el comentario, y que este es siempre un juicio o una consideración verbal, textual —incluso cuando se trata de comentar el mundo, como en *El proceso*—, recuerdo ahora que el narrador de *El mal de Montano* es un enfermo de literatura hermanado desde distintos ángulos con Alonso Quijano y también con Borges, del que la crítica literaria actual ha hecho el personaje libresco por excelencia. Como se dice en la novela, el personaje narrador habla *en libro*, que es “leer el mundo como si fuera la continuación de un interminable texto”, mientras que un crítico escribió una vez que usted mismo vivía *en literatura*. Más allá de esa provisional atadura al escritorio que entiendo relacionada con la escritura de su nueva novela, ¿alguna vez se ha considerado un enfermo de literatura?».

Vila-Matas tenía muy clara cuál era su respuesta y podría haber contestado con un monosílabo, pero el destino, su generosidad o su elocuencia quisieron que me ofreciera una prueba más que añadir al archivo del caso. Después del exhibicionismo con que habían aparecido en nuestra charla las palabras de Álvaro Enrigue, ¿qué podía sorprenderme a estas alturas? La revelación, en cambio, se produjo. El Autor estiró su respuesta como Johnson había estirado los asaltos frente a Arthur Cravan, y lo hizo con estas palabras:

«Encontré el concepto de “enfermo de literatura” al recibir en diciembre del año 2000 un encargo de conferencia por parte de la Fundación de Ciencias de la Salud, de Madrid. Me llamaban cada dos por tres por teléfono y dejaban un mensaje en el contestador diciendo que les llamara y cada recado suyo me dejaba más trastornado, porque me parecía tan extraño que me llamaran desde allí que en mi paranoia creía que querían convencerme por teléfono de que dejara de fumar. Al final, me enviaron una carta a casa y vi que pagaban una cifra astronómica por dar una conferencia de una hora acerca de “Literatura y enfermedad”. Acepté por lo que pagaban, no podía uno renunciar a cobrar aquello. Pero no tenía ni idea de qué enfermedad podía yo relacionar con la literatura. Le pregunté por teléfono a Mercedes Monmany, a ver qué creía ella que podía yo tratar como enfermedad relacionada con mi literatura. Y creo que me contestó muy escuetamente: “Puedes hablar de la locura.” La locura de la literatura, pensé. En aquellos días había un programa en la televisión catalana que tenía mucho éxito: *Malalts de tele* (Enfermos de tele). Era sobre los que no se mueven del sofá y lo ven todo de la televisión. Enfermos de literatura, el concepto salió de ahí».

De buena gana yo le habría dicho: ¿por qué llamar a una reconocida crítica literaria en lugar de comentar el tema con un colega escritor? Pero resolví volver sobre la pregunta original: «Con todo el respeto —insistí—, ¿usted se considera...?» El Autor contestó sin permitirme siquiera terminar la pregunta: «¿Si yo estoy enfermo de libros? No, en absoluto. Sí es cierto que con el tiempo leer y escribir me ha ido apasionando cada vez más, a medida que se abrían perspectivas mentales en mi discurso narrativo. Una pasión puede ser una enfermedad, pero no creo que sea mi caso», concluyó.

Una vez más el Autor había capeado con verdadera maestría mi torpe embestida, pero no me rendí: «Es cierto que entre la pasión, la obsesión y la enfermedad hay en ocasiones líneas tan delgadas como atractivas. En un texto que Guadalupe Nettel leyó en Guadalajara decía que tras leer *Impostura* y *Suicidios ejemplares* fue “cuando se produjo el asombro que a veces producen algunos textos” y sintió que ese libro la conocía íntimamente y le hablaba de ella misma. Recuerdo que yo sentí algo muy parecido con la lectura de *Mac y su contratiempo*, que luego reseñé para la mítica y ya desaparecida revista *Vísperas*».

Sentí de golpe cómo se me aceleraba el pulso, seguramente por la cantidad de café y por la propia tensión que yo mismo había decidido añadir al encuentro. Las luces, hasta el momento tenues y amarillas, parecían volverse más intensas y blancas, como las de un hospital. Los bordes de las cosas se emborronaron un poco, como si ahora los objetos se relacionasen mejor entre sí. Traté de aliviar la sequedad de la boca con un trago de agua que me supo a hierro y a sal, pero en lugar de agobiarme seguí hablando: «El libro comienza con una contradictoria confesión, como queriendo compartir una verdad que en el fondo nadie conoce, pero sin hacerlo. “Todo lo que diga en este diario me lo diré a mí mismo, pues no habrá de leerlo nadie”, escribe Mac al poco de embarcar en su narración. Cuando yo leí esa frase tenía entre mis manos el avance editorial de la novela que tuve la suerte de leer antes de que *Mac y su contratiempo* saliera publicada. En ese preciso instante, al íntimo placer de sentirme un privilegiado, se sumó la certeza de saberme interpelado por Mac. Al pensar que el narrador, que se creía solo escribiendo su diario privado, no podía conocer que yo lo estaba leyendo, supe claramente que la novela había empezado a funcionar. Como una amante de Kafka sin escrúpulos me imaginé leyendo el diario de Mac por encima de su hombro. De modo que ahora yo también formaba parte de ese renglón repetitivo e interminable que es la historia de la literatura, y no podía más que leer, reescribir, escribir, vivir».

De fondo empezó a sonar una vieja canción italiana de los años sesenta sobre una prostituta a la que todos llaman *bocca di rosa*, pero no me distraje: «He de decir que esta placentera ilusión continuó después de mi lectura y aún no me atrevo a decir que vaya a extinguirse. “Hay cuentos que se introducen en

nuestras vidas y prosiguen su camino confundiéndose con ellas”, le dice Mac a su vecino hacia el final del libro. Todos los fragmentos, todas las tramas subyacentes y todas las voces de esta novela confluyen en un único punto de fuga: el Lector, quien es el que realmente se encuentra en el origen de todo relato», me atreví a decirle al Autor. «Como el Petronio dibujado por Marcel Schwob en *Vidas imaginarias*, viví lo que usted había escrito, dejé que la novela se introdujera en mi vida y prosiguiera su camino confundiéndose con ella».

Admito que a pesar de la edad aquella confesión de juventud —algo cursi, como toda confesión de juventud— despertó mi pudor. Sin darme cuenta había centrado la atención en mí mismo y en mi vida personal, como contaminado por mis propios miedos, y la única solución que tenía a mano era voltear el espejo y devolver el balón al campo: «En sus libros muchos personajes tienen este tipo de relación con la literatura, a veces a niveles casi patológicos. Le pasa a Ana Cañizal en *La asesina ilustrada*, a Rita Malú con un libro de Jean Turner en “Porque ella no lo pidió”, o a Mac con el libro de su vecino Ander Sánchez. Esto podría relacionarse incluso con la idea que despliega el relato “La memoria de Shakespeare”, de Borges, que usted mismo puso a funcionar en *El mal de Montano*. ¿Considera que cada lectura es hasta tal punto singular e individual que uno puede llegar a sentirse interpelado por un texto?».

Vila-Matas no parecía tan afectado por la cafeína, sino más bien sereno y tremendamente lúcido. Recordé los cafés y los aguardientes de la estación y, cada vez más aturdido por la luz blanca y la vibración de mi entorno, los maldije. Mientras, el Autor contestó a mi pregunta: «Eso que dice Guadalupe Nettel lo recordé precisamente el otro día volviendo a leer una entrevista (que me encantó siempre) a Pierre Michon de 2005 en *Le Magazine Littéraire*. Ahí dice Michon que lo esencial se halla en la dramaturgia bíblica a dos voces, Yahvé y su pueblo: “Lo que me gusta ahí es que soy ese *interlocutor* al que se dirige el texto. En los griegos no se halla nunca esa especie de interpelación del lector”. Un texto de Homero, dice Michon, es muy bello, pero debido al hecho de que se basta a sí mismo, está muerto. En el extremo opuesto, un texto de la Biblia está en carne viva, no se basta a sí mismo, *necesita al lector...*».

Dejó que sus últimas palabras se posaran con lentitud sobre las cosas que había encima de la mesa, y continuó: «No creo ser un escritor que se haya bastado nunca a sí mismo y quizás eso ha sido lo que más me ha impulsado a escribir, siempre en busca de ese “lector activo” sobre el que a veces he escrito y que he buscado y busco. De ahí creo que viene esa impresión que tuvo Guadalupe de que escribía directamente para ella, y de ahí puede que venga la que tuvo usted con el pobre Mac, escritor principiante al que parodio en su desmedido afán por citar autores, por ejemplo, y al que hago cometer fallos groseros como adjudicar una famosa frase de Duras a Sarraute y otros errores así...».

Sentí que el Autor se escabullía ante mis ojos temblorosos, o que sus bordes difusos lo integraban en la masa roja y negra del abrigo y el paraguas que colgaban de una percha detrás de él. «¿Y qué historias se confunden con su vida?», le interrumpí. «Los escritores que leo y me atraen requieren siempre de mi participación como lector, se dirigen a mí», repuso él. «El mismo Michon, contando esto que le he contado de los escritores bíblicos (por morbo le recomiendo que vea cómo enfoca el tema Luis Goytisolo en una entrevista⁵⁵⁶ en la que habla de escritores bíblicos y escritores evangelistas; es muy significativo cómo reacciona cuando le preguntan si soy un escritor bíblico o evangelista; parece que le supera excesivamente la pregunta. ¿Y qué quiere que le diga? He pensado muchas veces en su reacción y he llegado a la conclusión de que Michon es un gran escritor), dice que si algo bíblico despierta en él, es que la Biblia le ordena que esté vivo».

Guardó silencio durante unos segundos y entonces añadió: «No está mal, ¿verdad? Me refiero a eso de que la Biblia te ordene que estés vivo». En ese momento acudieron a mí varias imágenes agolpadas, como empujándose unas a otras, y, aunque sabía que él no esperaba una respuesta, le dije yo: «Desde luego no está nada mal esa reflexión de Michon, y es curioso notar a partir de ella cierta conexión insólita entre su escritura y la Biblia, pues está claro que los textos que usted escribe también le exigen a uno, como lector, que esté vivo.

⁵⁵⁶ La entrevista a la que se refiere Vila-Matas puede verse en línea: <https://vimeo.com/69194148>. La reacción de Goytisolo tiene lugar a partir del minuto 7 más o menos.

Recuerdo ahora cuando nos vimos en Murcia y en cuestión de minutos fue como estar dentro de un relato realmente exigente, muy vital. ¿Se acuerda usted de Newcastle?», pregunté, y su expresión lo dijo todo.

Newcastle espera

El primer miércoles de noviembre del año 2017, Día de Todos los Santos, Vila-Matas me citó a las diez de la mañana en el vestíbulo del hotel Floridablanca, al lado del jardín de Floridablanca y muy cerca del extinto cine Floridablanca, en Murcia (Fig. 5). En aquella ocasión solo esperé tres minutos de reloj a que bajara a recibirme con su traje azul, sus zapatillas de deporte y su paraguas rojo. Me propuso que nos sentáramos mientras decidíamos qué hacer después. Afuera llovía milagrosamente mientras me comentaba que tenía toda la mañana libre porque los organizadores del ciclo de conferencias por el que había venido a la ciudad le habían dado a entender, la noche anterior, que querían descansar.

Allí sentados, observados discretamente por el personal de recepción, que evidentemente no tenía muy claro quién era el artista de los dos, conversamos durante un buen rato sobre el órgano Merklin Schütze de la Catedral. La tarde anterior el Autor había podido visitarlo junto a Fernando Castro Flórez y Miguel Ángel Hernández, lo cual debió de impresionarle bastante, pues durante un buen rato solo habló del órgano, el órgano, el órgano. Según me comentó, la caja del órgano es de madera de roble de Flandes. En la fachada del trascoro, de estilo armónico con el retablo de la capilla de la Inmaculada, todos los tubos son canónicos, tan solo son decorativos. A esta fachada Merklin tuvo que suprimirle dos castillos laterales debido a un error al tomar las medidas de la capilla. Después de incluir en la conversación todo tipo de medidas y detalles técnicos que yo, por supuesto, desconocía, Vila-Matas volvió a referirse a esos dos castillos laterales que Merklin tuvo que suprimir y precisó que hay errores que son determinantes.

Pasado un rato, viendo que escampaba y que el sol se resistía a no salir, le propuse dar un paseo y buscar un lugar apropiado para tomar un café. Accedió, nos levantamos y salimos. Todavía en la puerta del hotel, decidiendo hacia qué

dirección encaminarnos, Vila-Matas me preguntó si conocía la Fundación Newcastle, de la que yo, extranjero en mi ciudad, no tenía ni idea. Aquello me sonó a broma, a comienzo de algo. No solo porque aquella Fundación era algo totalmente desconocido para mí, sino por el hecho de que Vila-Matas se mostrase tan interesado en una misteriosa fundación murciana. Como digo, aquello fue solo el comienzo. Casualmente, la noche anterior yo había buscado en internet la bibliografía de Castro Flórez, participante como Vila-Matas en aquel ciclo de conferencias organizado por el CENDEAC. Allí figuraban varios títulos editados en la ciudad por una tal Fundación Newcastle, y ahora Vila-Matas me preguntaba por ella, impaciente por visitarla.

Cuando entendió que yo no sabía nada de aquello, me comentó que unos días antes el escritor Sergio Chejfec lo había invitado a un evento que había debido rechazar precisamente por su visita a Murcia. Entonces Chejfec le recomendó enfáticamente que no dejara de visitar la Fundación Newcastle. ¿Cómo? ¿Chejfec? ¿Murcia? ¿Newcastle? Enseguida me puse a buscar en el móvil qué era y dónde podía encontrarse esa Fundación. Antes siquiera de que el buscador de Google terminara de cargar, Vila-Matas me preguntó si tenía coche o si debíamos coger un taxi. Yo iba a responder, pero cuando me disponía a hacerlo vi que se alejaba señalando la parada de taxis frente a la iglesia de El Carmen y casi encaminándose hacia allí con un ímpetu y una impaciencia —diría ahora— irracionales. «Espere, quizá esté cerca y podamos ir andando, la ciudad es pequeña», le dije refrenando así su instinto metropolitano.

Mientras mi conexión a internet se regodeaba en mi ignorancia, volvimos a entrar al hotel para preguntar por la Fundación al personal de recepción. No puedo describir con palabras la expresión de su cara. Un hombre muy bien vestido nos miró como si estuviéramos locos y muy cordialmente fingió que buscaba información en el ordenador. Mientras tanto yo ya había encontrado lo que necesitaba: la Fundación Newcastle existe (Fig. 6). Está ubicada en una casa de muñecas victoriana de la marca Chaves modelo Newcastle 38061 de 34x40x75cm, y consta de cuatro espacios expositivos divididos en tres plantas. Su fundador es Javier Castro, hermano de Fernando, y la casa está en su casa, en el centro de la ciudad. Es, básicamente, un museo de arte contemporáneo portátil, salvo porque nunca se mueve de donde está.

Únicamente una respuesta como esta podía satisfacer las expectativas provocadas por la pregunta de Vila-Matas en un espíritu joven como el mío. Como es natural, me emocioné pensando que por recomendación de Chejfec — al que por aquel entonces yo no conocía sino a través de sus libros— podía acabar visitando un museo en miniatura con Vila-Matas. Pero había un problema: era necesario pedir cita previa llamando a un número, presumiblemente el de Javier Castro. Y no solo no contábamos con demasiado tiempo hasta la salida del vuelo del Autor desde Alicante, sino que Castro era uno de los que la noche anterior había dado a entender que quería descansar en un día de fiesta como aquel. Demasiado como para que Vila-Matas y un joven desconocido irrumpieran en su casa a mediodía para ver esa otra casa mientras afuera llovía en el Día de Todos los Santos. *Too late*.

Decidimos posponer la visita para otro día, lo cual significaba para mí dejar una puerta abierta a otro posible encuentro con el escritor. Entonces salimos del hotel y atravesamos paseando el jardín de Floridablanca, donde yo había pasado tantos momentos de mi infancia. Por supuesto, esto no se lo dije, sino que le pedí que firmara mi ejemplar de *Historia abreviada de la literatura portátil* (Fig. 7), y después hablamos de Bolaño y de lo importante que fue para el escritor chileno que Jorge Herralde le pidiera material nuevo para publicar, y que en cuestión de pocas semanas saliera de ahí una de sus mejores novelas, *Estrella distante*. El caso es que, como era de esperar, nunca visitamos Newcastle, por lo que Newcastle todavía nos espera.

Un defecto de fábrica

El camarero pasó junto a nuestra mesa y pedimos otra ronda de cafés. Al menos yo parecía decidido a morir allí mismo de un infarto al corazón, lo que por momentos acentuaba la atmósfera crepuscular del encuentro. Era como si fuera a anochecer y a amanecer al mismo tiempo. Sé que algo tenían que ver las reflexiones sobre la crisis del lenguaje y de la literatura que habíamos expuesto hacía un rato, y también que la madrugada sea el momento de suspensión ideal en el que los relojes podrían darse la vuelta y comenzar a girar en otra dirección sin que nadie lo notase.

Cuando dejamos de especular sobre el futuro de la Fundación Newcastle y sobre si esta acogería algún día la primera muestra de ficción crítica visual, en la que participarían Sophie Calle, Dominique González-Foerster o Máximo Tenorio, utilicé el entusiasmo con que ambos habíamos acogido esa sensación tan literaria de nuestra vivencia en Murcia para abrir una posible discusión. «Muchos de sus críticos e interlocutores —dije volviendo a llenar los vasos de agua *frizzante*— han puesto siempre el acento sobre la distinción entre ficción y realidad, vida y literatura, biografía e imaginación... Con ironía demoledora, a mi parecer, usted suele decir que sus libros tienen un veintisiete por ciento de autobiográficos. Yo, personalmente, encuentro algo obsoleto este dilema de alter egos, historias basadas en hechos reales y autoficciones, y opino que la ficción forma parte esencial de la “realidad”».

Vila-Matas mantuvo levantada una ceja, expectante, hasta que continué: «Nabokov comentó en cierta ocasión que cuando sus fantasías hubieran sido suficientemente imitadas entrarían también ellas en el dominio común de la realidad ordinaria, que sería falsa, también, pero dentro de un contexto nuevo que aún no podemos adivinar. ¿Qué opinión le merece esta reflexión?», pregunté, pero viendo que él aún guardaba silencio decidí ahondar en la cuestión: «¿Cree que en ese contexto nuevo y desconocido seguirá hablándose de autoficción, o la ficción acabará devorando cualquier rasgo circunstancial y disipando las direcciones postales, los nombres y apellidos, el olor de “las vísceras, el sudor, las vulgares frases y las lágrimas”?».

Aquellas palabras tuyas tan físicas, que yo había rescatado de un pequeño cuento titulado «La gota gorda», incluido en *Exploradores del abismo*, parecieron estimularle al fin: «Aquí coincidimos tanto que no veo qué puedo añadir», dijo él. «Solo citar a Juan Marsé que se enerva mucho cuando en la tertulia que tenemos los domingos (desde hace siete años, ahora una tertulia en decadencia) oye hablar de “autoficción”, porque él ignora detalles como que es una palabra snob que viene de Francia y que es muy reciente, la creó en 1977 Doubrovsky, etc., y se limita a decir que la autoficción es un término absurdo porque él vio ya autoficción en el *Quijote*...». «Lo mismo con la no ficción...», añadí, invitándole a continuar. «Hablemos de la no ficción», aceptó él. «Una obra como *Anatomía de un instante*, de Cercas. Pasa por ser un libro basado en hechos reales y que

habla de esos hechos reales. Pero basta ver la trayectoria del rey emérito Juan Carlos, lo que se está sabiendo ahora más que nunca de sus complejas relaciones con ese “instante” del que habla Cercas, para ver que su libro está mal relacionado con los hechos reales (con el doble sentido, por cierto, que puede adoptar aquí el concepto de “hechos reales”).

»En fin —siguió diciendo—, que la novela es un género (lo sabía Cervantes y de ahí que escribiera el *Quijote*) al que le resulta imposible representar la realidad. Como dice Tom McCarthy: la novela es una forma de arte zombi y la reflexión en torno a ese defecto de fábrica, su incapacidad para representar la realidad, es lo que la hace tan interesante».

Que bien, McCarthy, qué buena esa idea sobre el defecto de fábrica, pensé. Ojalá se me hubiera ocurrido a mí. Sentí la tentación de decirle a Vila-Matas que esa idea era mía, que McCarthy me la había robado, pero logré controlarme y, en lugar de dar rienda suelta a mi natural egoísmo, le dije: «La novela, así entendida, encaja en lo que se conoce como primer tiempo del género, con *El Quijote* (más precisamente con su segunda parte) como detonante y al mismo tiempo como su mayor exponente». Temiendo que no se me entendiera, aclaré: «El segundo tiempo de la novela coincidiría con el desarrollo del realismo a principios del siglo XIX. Quizás aún es pronto para definir un tercer tiempo, pero intuyo que tiene que ver con esa estética del comentario de la que hablábamos hace unos minutos, y probablemente también con un cierto apego por el malentendido, quién sabe si como forma de rescatar el escepticismo y el antidogmatismo cervantinos».

Nuestra mesa estaba pegada a una ventana, de la que solo una hoja estaba abierta. El cristal de la otra hoja reflejaba un amplio espejo que había colgado de forma horizontal al otro lado del salón, y este reflejaba, a su vez, la figura casi transparente de un hombre solitario. Me entretuve unos segundos observándolo, o, mejor dicho, adivinándolo. Pero para no dejar perder la tensión que había alcanzado nuestra conversación en los últimos minutos, me apresuré a añadir: «Hablando de malentendidos, antes mencionaba usted a Ricardo Piglia. En uno de sus ensayos titulado “¿Quién es el lector?”, Piglia sugiere que “el traductor es el mejor lector”, pues copia fielmente y al mismo tiempo olvida lo real (el original).

Pienso en la ironía de *Kassel no invita a la lógica* cuando el narrador se propone traducir del chino o del alemán sin saber hablar ninguna de estas dos lenguas, o en su invención de entrevistas en inglés para la revista *Fotogramas*».

Hice una pausa, ambos bebimos, y añadí: «¿Considera que la lectura es un tipo de traducción? Si es así, y la traducción es siempre una reescritura, ¿la lectura sería un tipo de reescritura? ¿Piensa que al inventar la entrevista entre Julie Gilmore y Marlon Brando estaba siendo, como dice Piglia, “el mejor lector”? ¿Podría decirse que aquel experimento (o engaño, o fraude, o provocación) simboliza de alguna manera lo que tiene lugar todos los días entre dos personas que se hablan?». Tomé aire temiendo haber avasallado al Autor con estas preguntas, lo miré directamente a los ojos, como buscando una disculpa a mis excesos, y él contestó:

«Exactamente eso es lo que pasa cuando dos personas se hablan. Anteayer tuve una experiencia de esto. Vino a verme a casa una persona con la que teníamos que discutir un asunto en el que yo necesitaba saber qué era lo que esa persona buscaba ahí y que tanto le interesaba, porque a mí el asunto solo me interesaba para saber en qué medida podía a mí perjudicarme su gran interés. Sigilosamente, sin decirlo a la otra persona, le hice una serie de preguntas que me dieron pistas para saber cuáles eran sus intereses ocultos. Ahora bien, lo que averigüé no significa que no esté equivocado. Y es que hice una lectura tan aguda y, además, tan literaria de lo que oía y veía que puede que la imaginación (literaria) me haya jugado en este caso una mala pasada (me sirve para escribir, pero no para la vida real) porque después, cuando esa persona ya se había ido y habían pasado unas horas del encuentro, me di cuenta de que lo que había leído en sus palabras y gestos era un tipo de lectura que solo una persona en la Tierra podía haberla hecho. Obviamente esa persona era yo y mi lectura, de tan subjetiva que había sido, me servía para contarla en un libro, pero no para moverme mejor en la vida real, donde seguía perdido».

Entendí perfectamente de lo que hablaba, en parte porque mi relación con la literatura —como Crítico— no me había servido ni lo más mínimo para construir un plano decentemente ordenado de mi vida real; siempre y cuando mantuviéramos esta idea de «vida real» alejada de la del propio «libro». «Sin

embargo, hay situaciones de la vida real que le han servido a usted para orientarse mejor en el libro —le dije—, como esas presentaciones o encuentros públicos en los que decidió no perder el tiempo y asumirlos como una continuación de su espacio de trabajo, del estudio o del escritorio. Aunque es frecuente el trasvase entre su obra narrativa y sus conferencias, me llama la atención que el concepto “enfermo de literatura” lo hallara, precisamente, a raíz de una conferencia».

Omití a propósito la llamada a Mercedes Monmany, confiado en que solo un clima relajado haría que el Autor acabara delatándose, o incluso confesando. «De hecho —seguí diciendo—, *Chet Baker piensa en su arte* es uno de sus textos que más me interesan, en parte porque sus orígenes se hallan fuera de un libro de ficción (pienso en esa primera versión aparecida en *El País* con el título *Doctor Finnegans y Monsieur Hire*). ¿Sabía lo que estaba haciendo cuando empezó a escribirlo?», pregunté. «Y *Bastian Schneider*, ¿estuvo alguna vez destinado a escapar de los límites de la conferencia? En definitiva, ¿qué va antes, la obsesión o su forma (la novela, el cuento, la conferencia, el artículo...)?».

«*Bastian Schneider*, la conferencia que di en el Collège de France, tiene su origen en un relato brevísimo de *Exploradores del abismo*, un cuento mínimo titulado “Nunca hizo nada por mí”, solo que ahí el personaje no era un intertextual y menos aún el asesor intertextual de la novela que estoy escribiendo ahora y cuyo título provisional (pero casi seguro que definitivo, porque mientras contestaba a sus palabras he caído en la cuenta de que es un título que da un paso más adelante en el paisaje en el que uno cree localizar a los exploradores del abismo) es *Figuras del infinito*⁵⁵⁷. En cuanto a *Doctor Finnegans y Monsieur Hire*, es un artículo que me sirve para hablar de un aspecto que no he comentado mucho de los artículos que hago en *El País*. Los artículos que me gustan más de los que escribo para el periódico son aquellos que llevo involuntariamente a un punto en el que observo (no es que me pase mucho, por cierto) que funcionan

⁵⁵⁷ Finalmente, la novela ha sido publicada en Seix Barral bajo el título definitivo de *Esta bruma insensata* (2019).

muy bien y que si eso ocurre es porque en realidad tienen detrás una idea que permitiría escribir un libro entero sobre el tema».

«¿Algún ejemplo?», me atreví a preguntar. El Autor miró a través de mí y dejó reposar la vista en la pared del fondo, pensativo, hasta que dijo: «Eso sin duda me ocurrió con el artículo *Doctor Finnegans y Monsieur Hire*. Pero ya me pasó, por ejemplo, con el artículo *Preferiría no hacerlo* (en *El viajero más lento*) que dio origen a *Bartleby y compañía*... Respondiendo a lo que preguntaba, va delante la obsesión, creo. *París no se acaba nunca* surgió de una conferencia sobre la ironía que me encargó Ignacio Echevarría para un ciclo sobre la ironía (en el que participaron también Azúa, Mateo Díaz, Mendoza y Piglia) que tuvo lugar en la Fundación Luis Goytisolo, de Puerto de Santa María. Me causó un trastorno tener que escribir sobre la ironía porque, como San Agustín con el tiempo, sabía lo que era y sabía practicarla, pero no sabía explicarla. Un viaje con Paula de Parma a París en el que todo el rato yo me mostré, de palabra, muy irónico con mi pasado en aquella ciudad, me dio alas para escribir la conferencia que acabó siendo un libro».

El negativo

Álvaro Enrigue, Ignacio Echevarría, Mercedes Monmany... Vila-Matas no había dejado de invitar a nuestro encuentro las voces de aquellos críticos que desde hacía un tiempo se colaban también en nuestra correspondencia. Y ahora mencionaba a su mujer, Paula de Parma. De nuevo la crítica y la autobiografía en una misma respuesta. Nada dejaba de ser sospechoso y, sin embargo, el Autor no había dejado de comportarse como un Autor, siempre en el límite, en la cuerda floja. Admito que empecé a sentirme ridículo, como el detective sin caso que ya no impresiona a nadie y que acecha a gente de bien esperando que transgreda, que cruce la línea, que se decida. Sin embargo, Vila-Matas parecía más bien un delincuente sin delito, no un indeciso, sino un indecible. ¿Y mis sospechas? Quizá queriendo acusarle de Crítico había llegado a *otra* conclusión y solo debía rendirme a las evidencias. Crítico y Autor... Quizá yo no era tan buen investigador ni tan buen Crítico. ¿Y si lo había imaginado todo? ¿Y si mis sospechas eran infundadas, simples conjeturas, atisbos de una retorcida ficción?

Confundido, sentí como si Vila-Matas fuera quien preguntara y yo quien debía responder, pero no tenía respuestas. La atmósfera se estaba volviendo irrespirable. Me había quedado en blanco y antes de que todo empezara a dar vueltas improvisé: «Cuando Bolaño estaba ya muy enfermo, Mónica Maristain le preguntó, no sé si con cierta maldad, qué le despertaba la palabra *póstumo*. Con maldad o sin ella, la pregunta provocó una respuesta memorable: “Suenan a nombre de gladiador romano. Un gladiador invicto. O al menos eso quiere creer el pobre Póstumo para darse valor”. Sin duda yo no tengo esa capacidad de provocación, así que aprovecho que usted parece estar perfectamente sano para preguntarle: si tuviera que escribir su propia nota necrológica, ¿qué señalaría como aportación suya a la literatura de los últimos cincuenta años?».

«Lo cierto es que en el futuro preferiría tener algunos buenos lectores y ningún escritor que me imitara», dijo él dando vueltas distraídamente a un azucarillo. «Pero eso es obviamente solo lo que yo preferiría. Y no sé si está muy en mis manos lograrlo». Como si hubiera querido devolvérmela, su respuesta también parecía ligeramente improvisada, aunque yo sabía que algo similar le había respondido al escritor Rodrigo Fresán hacía ya mucho tiempo. Debo decir que esta coincidencia me desconcertó. El cuaderno donde tenía anotadas las siguientes preguntas estaba en blanco. Yo sabía que las había escrito, como todas las demás, pero por algún motivo incomprensible las páginas que seguían estaban limpias como la nieve. Cuando estaba a punto de entrar en pánico, una voz que pronto reconocí como la voz de Bastian Schneider, el asesor intertextual que Vila-Matas me había presentado hacía más de un año en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires —y que él mismo había convertido en personaje de su nueva novela con el nombre de Simon Schneider⁵⁵⁸—, me

⁵⁵⁸ «El personaje de mi novela va a llamarse Simon Schneider —me había escrito Vila-Matas unos días antes de nuestro encuentro—, ya que Bastian Schneider ha resultado ser alguien que escribe buenos libros en Köln y que me ha escrito una carta amable preguntándose si sabía yo (no lo sabía, se lo juro) que ya había un Bastian Schneider escritor y que le preguntaba su editor si era él la misma persona que aparecía en mis libros (Bastian ya salía en *Kassel no invita a la lógica*)». Resulta que ahora tenemos a dos Bastian Schneider, un asesor intertextual emigrado a la Argentina y un joven escritor nacido en Siegen. En Italia, la conferencia de Vila-Matas titulada *Bastian Schneider* se había editado —quizá más acertadamente que en España— junto al texto *Marienbad eléctrico*. Sorprendentemente, aquella edición guarda un parecido extraordinario con un librito del segundo Bastian titulado *Irgendwo, jemand* («En algún lugar, alguien»), que Vila-Matas no podía conocer porque aún no había sido traducido al español ni al francés (Figs. 12 y

susurró la siguiente pregunta, como prestada de otro tiempo, de otro espacio, de otro texto:

«En una entrevista de 1968 —le dije—, Rita Guibert le preguntó a Borges: “¿tiene algún mensaje para la nueva generación?”. En esas fechas usted tendría veinte años, acabaría de descubrir *Ficciones* y formaría parte, aun sin saberlo, de esa “nueva generación”. Ahora, que ya ha pasado un tiempo desde aquel famoso sesenta y ocho, yo le pregunto: ¿tiene algún mensaje para la nueva generación?». «Ningún mensaje», contestó Vila-Matas, rotundo. «Tan solo una pregunta que deberían contestarme, si quieren, en la madrugada del 3 de febrero del año 3127 en las afueras de lo que un día fuera París. La pregunta es: ¿Ya saben cómo volver a casa?».

El Autor pareció comprender que yo estaba completamente perdido. Las paredes del bar podrían haber sido las del Hotel de las Letras o las de la librería Alberti de Madrid. Daba lo mismo. La luz era ya completamente blanca. Vila-Matas me había descubierto en plena fuga hacia adelante y había aprovechado la ocasión para plantear él mismo la pregunta clave: «¿Ya saben cómo volver a casa?». El futuro conocería la respuesta. Por el momento, yo debía conformarme con mantener la mirada erguida y no titubear a la hora de disputarle el espacio del ensayista, el lugar de quien hace las preguntas.

Alcé la vista para descongestionarme y mis ojos se toparon con un viejo reloj de pared donde podía leerse una leyenda tan obvia como un puñetazo: «Quien demasiado me mira pierde su tiempo». Aparté la mirada con un gesto brusco que sin duda llamó la atención de Vila-Matas, pero no dijo nada. Pensé que era el momento adecuado y fingí una llamada telefónica. «Es Amelia», le dije. «Será solo un segundo». Aquella era una técnica que utilizaba quizá con demasiada frecuencia —como mi calva, no era algo que siempre me hiciera sentir orgulloso—, pero debía reconocer que me había salvado de saltar al abismo en más de una ocasión. Esto Amelia lo sabía y por eso me permitía utilizar su

13). Esta historia, totalmente cierta, me asaltó al reconocer la voz de Bastian o de Simon, y sin duda favoreció el delirio hacia el que estaba derivando nuestro particular nocturno turinés.

nombre como tapadera. Eso es amor, pensé, mientras me apartaba unos metros de la mesa y me asomaba por la ventana a la terraza, donde seguía lloviendo.

Respiré hondo tres veces, tragué un buen puñado de orgullo por estar utilizando aquella argucia a estas alturas de mi vida y delante de Vila-Matas, y aún tuve tiempo de fijarme en el tipo solitario que había sentado de espaldas a nosotros. Viéndolo ahora, y no a través de un espejo o del vidrio de una ventana, noté que era un hombre encorvado y de aspecto realmente extraño. Decidí olvidarme de él y antes de volver a sentarme pensé en cuál había sido el verdadero motivo de este encuentro. ¿De verdad había citado al Autor solo porque sospechaba que era una especie de Crítico encubierto? ¿No serían estupideces proyectadas por una mente cuadrículada? ¿No era el miedo a lo informe y a lo difuso que trataba de ocultar acercándome, precisamente, a lo informe y a lo difuso? Tomé asiento sin haber encontrado una respuesta. Parecía que el pulso me fuera a estallar. Ya lo sabía, pero entonces lo *sentí*: algo había cambiado durante las horas que llevábamos allí sentados.

«Antes de terminar —dije tratando de disimular mi angustia—, permítame retomar una de las preguntas anteriores y recordar esta frase de aquella genuina ficción crítica, *Chet Baker*..., que me viene ahora a la memoria como impulsada por una ligera corriente de aire: “No sabía que en Turín podían pasar este tipo de cosas a tan altas horas de la noche”. ¿Qué le sorprendería que ocurriera aquí, en Turín, a tan altas horas de la noche?». Su voz se agravó casi tanto como su rostro y, poniéndose lentamente en pie, antes de marcharse sin decir adiós, contestó: «Que una voz de ultratumba nos recordara que nuestros autores favoritos nunca hablan situándose en la generación a la que pertenecen, sino, por decirlo de alguna forma (por decirlo como suele expresarlo Bastian Schneider), en el hueco entre generaciones. Por ese hueco hace ya rato que andamos, ¿no le parece?».

Llovía fuera, caía la lluvia sobre Turín y se estaba bien en ese café del Hotel Roma.

Nota a la publicación

Cuando llegué a mi habitación después de abandonar el bar del Hotel Roma a altas horas de la noche, el conserje me entregó una nota que alguien había dejado a mi nombre. Quien la había escrito afirmaba ser aquel tipo inquietante que había visto sentado a un par de mesas de distancia. Decía haber estado espiándonos durante toda la conversación, tratando de descifrar e interpretar cada una de nuestras palabras. También dijo que no le había sido nada fácil. Desde su mesa, sentado de espaldas a nosotros, solo podía observarnos indirectamente a través de un espejo horizontal que colgaba en una de las paredes del café. El espejo, totalmente arruinado, proyectaba una imagen difusa de nuestras figuras: «una imagen borrosa, confusa», recuerdo que escribió en la nota.

A través de esa imagen turbia intentó leer nuestros labios, entender nuestro diálogo, comprender el sentido de nuestro encuentro. Hacía especial hincapié en observarnos, decía, porque el sonido de nuestras palabras le llegaba entrecortado, contaminado por el vaivén de los camareros, las voces entrecruzadas de otros noctámbulos y el ruido de las copas y las tazas que se estrellaban entre sí o contra la superficie metálica de las bandejas. En un principio pensé que aquel mensaje me lo enviaba el propio Vila-Matas, con su genuino sentido del humor, para hacerme pensar que nada de lo que yo le había dicho —o de lo que él me había dicho a mí— estaba claro. Incluso pensé que bien podría ser su forma de minar mi trabajo, de mandar al diablo nuestro encuentro y nuestro empeño en buscar la verdad en los textos —él como Autor, yo como Crítico. Pero algo me decía, por otro lado, que nada de esto era posible. Qué estúpido pensar que Vila-Matas iba a perder su tiempo con estas minucias, y que además iba a haberse fijado, como yo, en aquel hombre inquietante sentado a nuestras espaldas. Por momentos me pareció reconocer en el estilo de la nota la voz inconfundible de Bastian Schneider, pero acaso esta idea fuera solo fruto del cansancio.

El tipo que nos espió afirmaba tener algo nuestro (he perdido el mensaje y ya no recuerdo si decía tener algo «vuestro» o «de vosotros»). En el momento pensé en una suerte de amenaza o de chantaje. Ahora me atrevería a pensar en

un atributo, una característica o un propósito que no alcanzo a definir. Al final de este escueto pero intrigante mensaje no había un nombre que me fuera familiar, ni siquiera un nombre cualquiera. Abajo a la izquierda, con la primera letra mayúscula, se leía: el Lector.

Infinity-Figuren (anexo del anexo)



Fig. 1. Con E.V.M. en el Hotel de las Letras, Madrid

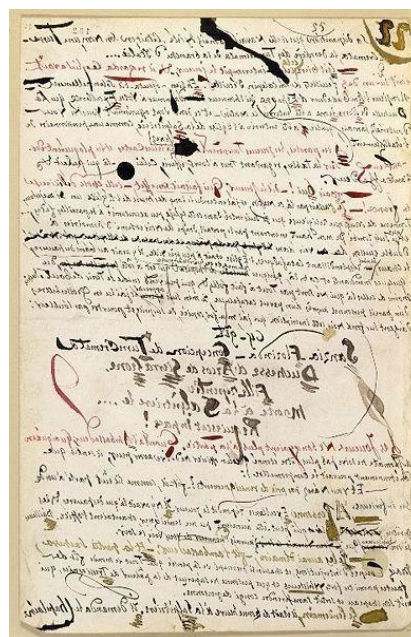


Fig. 2. Página manuscrita de Barbey D'Aurevilly, donde debe leerse en algún lugar la divisa «Too Late»



Fig. 3. Correo recibido de E.V.M

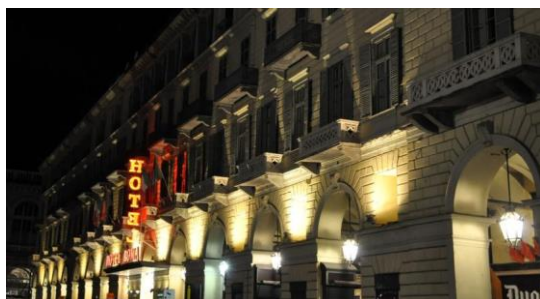
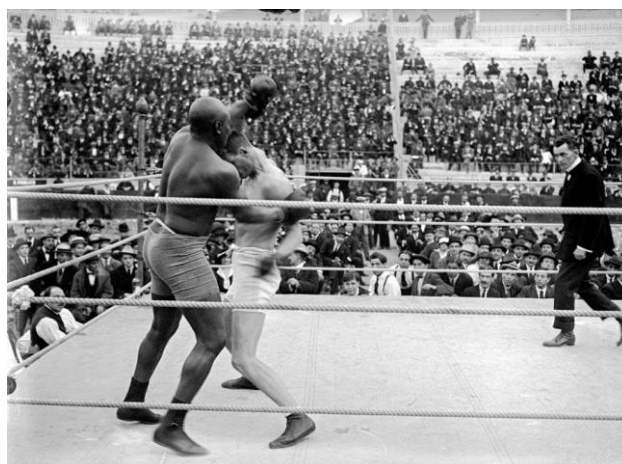
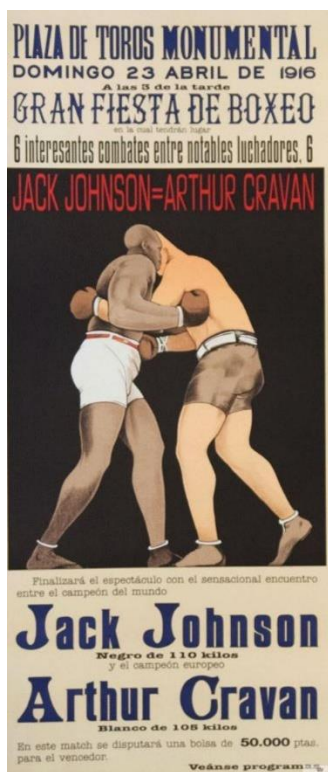


Fig. 4. Perspectiva del Hotel Roma, Turín



Fig. 5. Fachada del Hotel Roma, Turín



Figs. 6 y 7. Jonhson vs. Cravan en La Monumental. Fotografía de Josep Maria Co i de Triola

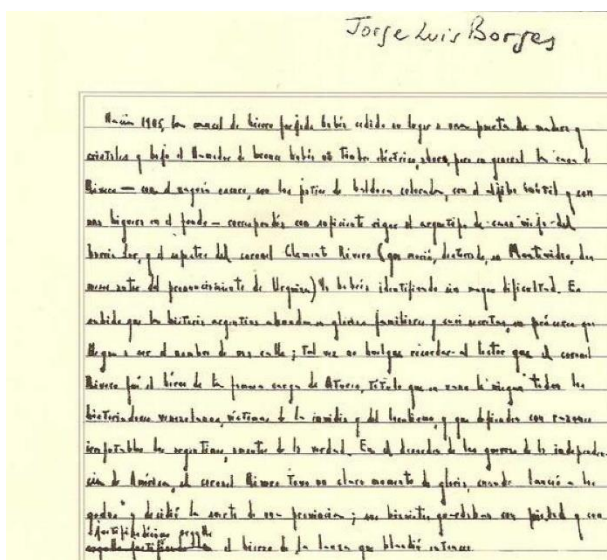


Fig. 8. Manuscrito de Los Rivero, de J. L. Borges



Fig. 9. Con E.V.M. en el Hotel Floridablanca, Murcia



Fig. 10. Newcastle. Foto de Nacho Gil. Obras de Carlos León

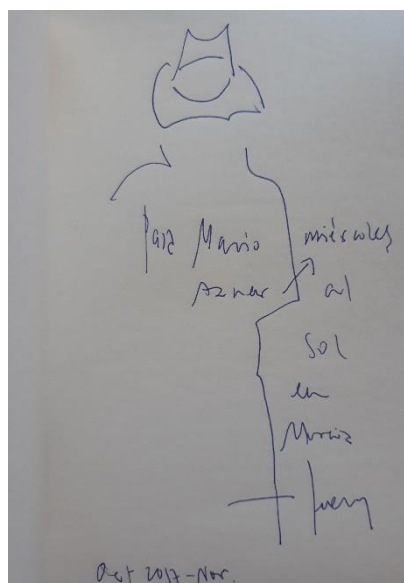
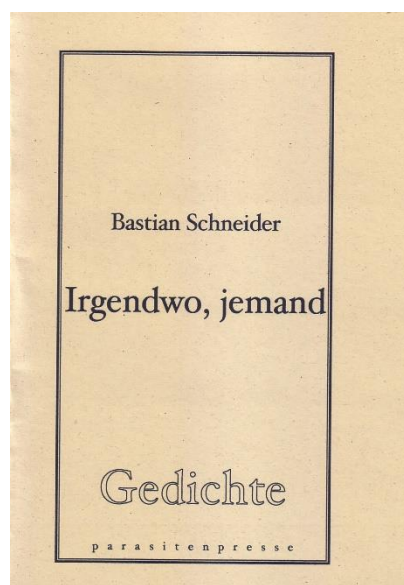
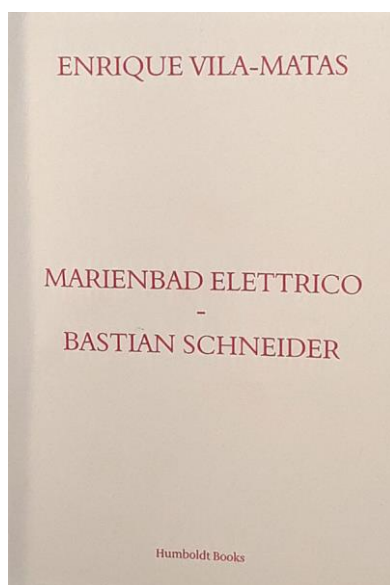


Fig. 11. Dedicatoria de E.V.M. en HALP: «Para Mario Aznar, miércoles al sol en Murcia»



Figs. 12 y 13. Sendos libros de Enrique Vila-Matas (Humboldt Books) y Bastian Schneider (Parasitenpresse)

Archivo visual



Fig. 1 Sophie Calle interpretando a su «personaje» en Gotham Handbook, 1999

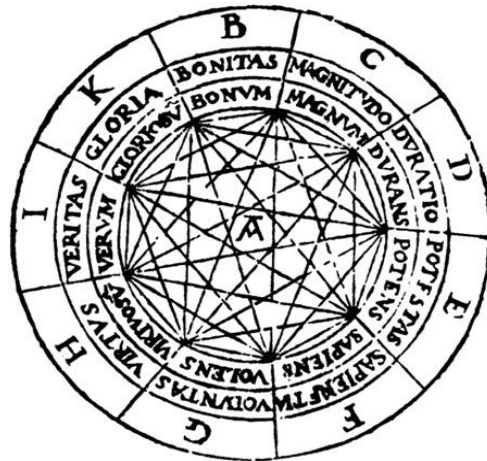


Fig. 2. Círculo lulliano, finales del s. XIII



Fig. 3. Julee Holcombe, Babel Revisited, 2004



Fig. 4. Du Zhenjun, The Tower of Babel. Destruction, 2010

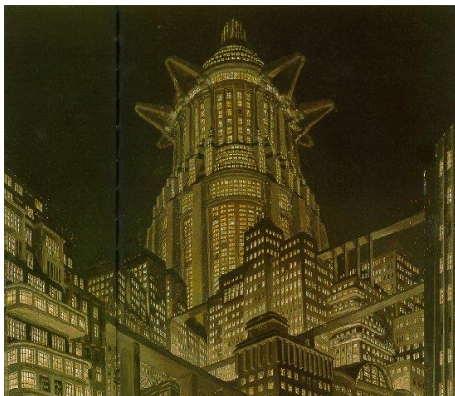


Fig. 5. Erich Kettelhut, *Tower of Babel*, 1924



Fig. 6. Fritz Lang, *Fotograma de Metropolis*, 1927



Fig. 7. Xul Solar, *Grafía*, 1961



Fig. 8. Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907

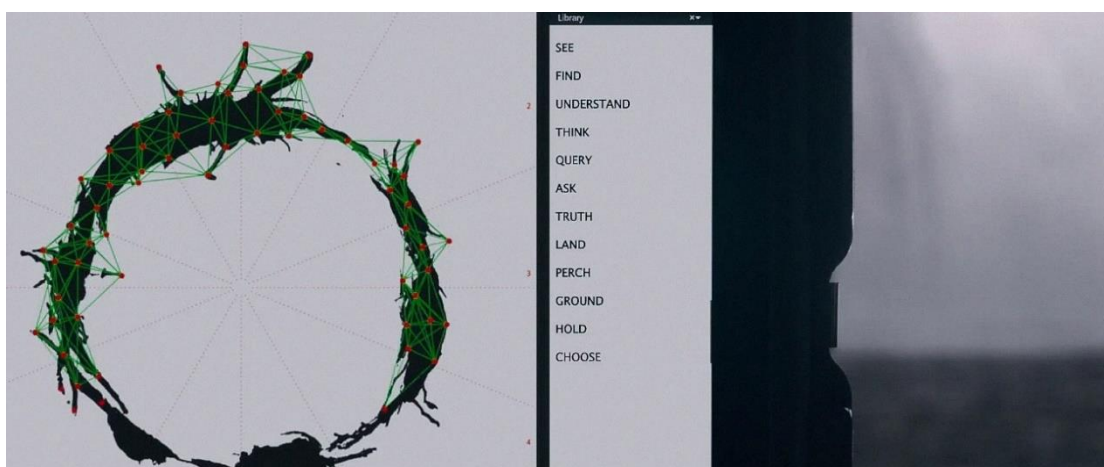


Fig. 9. Villeneuve, *Arrival*, 2016 (análisis de un logograma heptápodo)



Fig. 10. Carlo Carrà, *Cavallo e cavaliere*, 1913



Fig. 11. Hugo Ball en el Cabaret Voltaire, 1916



Fig. 12. Rivera, Trotsky y Breton en México, 1938 (fotografía de Fritz Bach)



Fig. 13. Portada de la revista *Ultra*, 1921

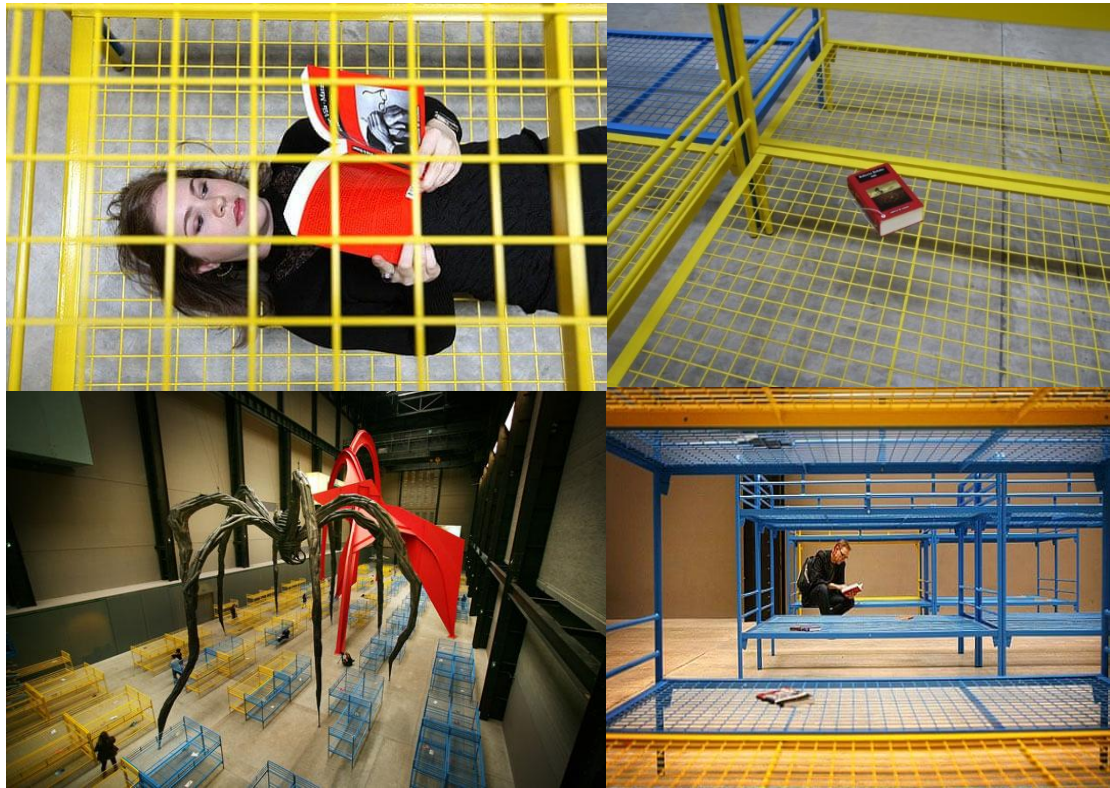


Fig. 14. Dominique González-Foerster, *TH.2058*, 2008



Fig. 15. Dominique González-Foerster, *Splendide Hotel*, 2014



Fig. 16. Dora García, *Instant Narrative*, 2008

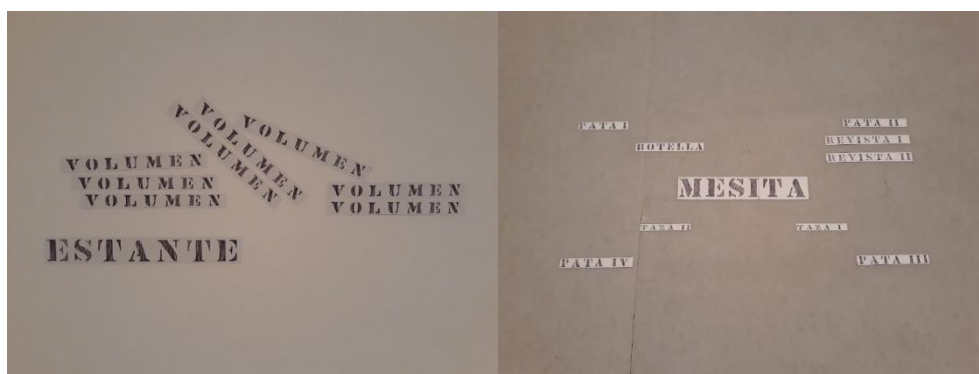
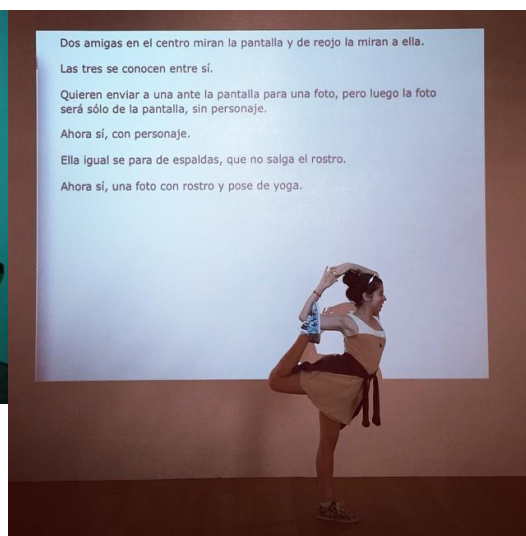


Fig. 17 Luis Camnitzer, detalle de la obra *The Living Room*, 1969

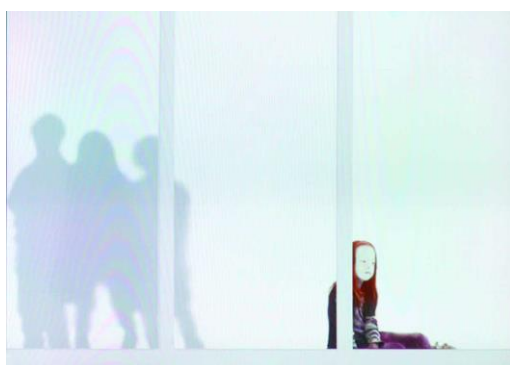


Fig. 18. Dominique González-Foerster, *Petite*, 2001



Fig. 19. Dora García, *La lección respiratoria*, 2001

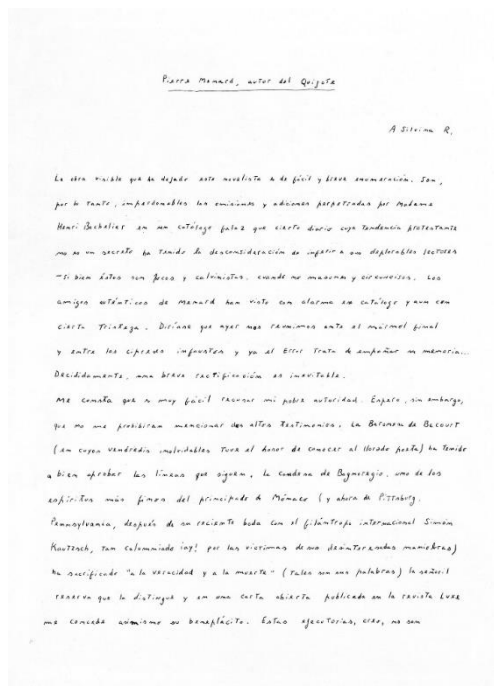


Fig. 20. Fabio Kacero, Fabio Kacero, Fabio Kacero, autor de Jorge Luis Borges, autor de Pierre Menard, autor del Quijote, 2006

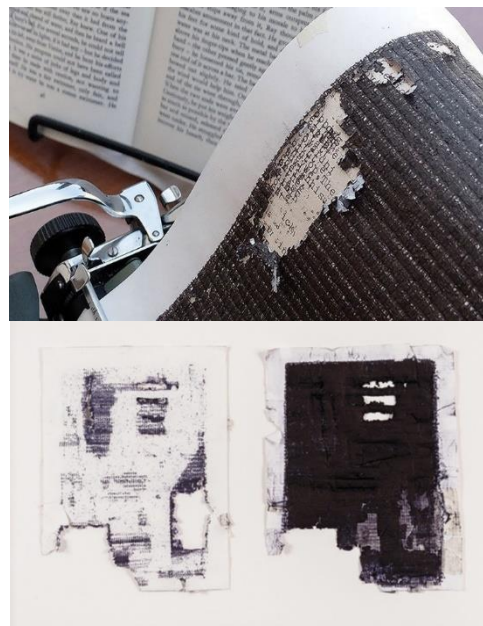


Fig. 21. Tim Youd, Philip K. Dick's A Scanner Darkly, 2013



Fig. 22. Verónica Gerber, Conjunto vacío, 2015

